



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CENTRO DE EDUCAÇÃO E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA**

**UM QUÊ DE NEGRITUDE: UMA PÁGINA NA HISTÓRIA DO
TEATRO NEGRO SERGIPANO**

THAMYRES SUÉLEN SOBRAL LOPES

**SÃO CRISTÓVÃO - SE
2017**

THAMYRES SUÉLEN SOBRAL LOPES

**UM QUÊ DE NEGRITUDE: UMA PÁGINA NA HISTÓRIA DO TEATRO
NEGRO SERGIPANO**

Monografia apresentada ao Departamento de História, pela disciplina Prática de Pesquisa, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Licenciatura em História pela Universidade Federal de Sergipe.

Orientador: Prof. Dr. Petrônio José Domingues

**SÃO CRISTÓVÃO - SE
2017**

Dedico a todos os negros e negras
que lutam pela sua inserção na
sociedade.

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a Deus, por ter me iluminado para conseguir promover a confecção dessa pesquisa, pela dificuldade no acesso as fontes. Gostaria também de agradecer a minha revisora, conselheira, futura historiadora, minha mãe, que me apoiou desde o início com essa árdua tarefa que é conciliar inúmeras coisas com os estudos. A minha família que me incentivou no curso e me apoiou todos esses anos.

Agradeço imensamente ao Programa de Educação Tutorial, PET História, por ter me ensinado durante três anos como é conviver com onze pessoas diariamente em uma sala minúscula. Ministrando cursos em áreas que a educação é debilitada, viajar e conhecer diversos lugares históricos com um dos melhores professores que eu já pude ter em minha vida, o Professor Luis Eduardo Pina, que me incentivou quando eu queria desistir que me ajudou com bibliografias e obras acerca da temática aqui presente, e sempre me animando com o trabalho relacionado a cultura afro-brasileira, nos dando aulas sobre a religião, sobre a formação da cultura, etc. Agradeço também a todos (as) os (as) meus (minhas) colegas de trabalho. Primeiramente agradeço a encarnação de Exu, que me deu bronca, puxou minha orelha, mas acima de tudo foi meu amigo nos momentos que eu mais precisei, obrigada pela paciência Felipe Rodrigues, agradeço também a Mirel(l)a que até hoje não sabe ao certo como seu nome se escreve, tem também o meu irmão mais novo, que como todo caçula é antipático pega no seu pé até você sentir ódio, obrigada Marcelo por apesar de nossas desavenças ter estado comigo nos meus momentos mais difíceis, e tem Keilton, o casal vinte mais festejado do PET que entrou junto comigo no programa e me fez me sentir tão inteligente quanto eles. Tem nossa leãozinho Jéssica que é bruta, mas que no fundo ama. O casal que eu super shippo e vou continuar me iludindo achando que um dia vai dar certo Kennedy e Liliane, que eu amo os dois de paixão por me ensinarem a escrever tão bem. Agradeço a nossa sempre quieta, mas líder quando se deve Vívian. Aos novos petitos Ludmilla com seu black azul vibrante que eu morro de inveja e Will nosso mexicano forever. Agradeço ao meu orientador Prof. Petrônio Domingues pela sua disponibilidade para me orientar nessa pesquisa.

Por último, mas não menos importante, agradeço ao amor da minha vida, ao homem que me inspirou todos os dias, que me deu forças pra continuar e que aguentou minhas angustias calado, Marcos Vinícius, obrigada pela paciência amor.

RESUMO

Esse estudo tem como objetivo mostrar o surgimento do teatro negro no Brasil, sua chegada a Sergipe e o grupo mais destacado da atualidade no Estado, o *Um Quê de Negritude*. Além disso, será apresentada a sua trajetória, a forma que a religião africana é apresentada para a sociedade através de suas peças teatrais e como ocorre a preparação coreográfica para as apresentações. Buscar-se-á mostrar uma temática quase ausente dos cânones oficiais da história artística e cultural do Estado de Sergipe e do Brasil. Mesmo existindo uma grande experiência no teatro negro do século XX, pelo Teatro Experimental Negro - TEN (presente na década de 1940 e 1950) podemos observar o esquecimento dessa obra que enfocou a trajetória do teatro negro brasileiro. É importante refletirmos sobre como foi construída essa cultura afro-brasileira em Sergipe, para que possamos compreender um pouco mais sobre a identidade cultural desse Estado.

Palavras-chave: Teatro Negro, Teatro Experimental Negro, Um Quê de Negritude, Sergipe.

ABSTRACT

This study aims to show the emergence of black theater in Brazil, its arrival in Sergipe and the most prominent group of today in the State, the *Um Quê de Negritude*. In addition, it will present its trajectory, the form that African religion is presented to society through its plays and how the choreographic preparation for the presentations occurs. We will search show a theme almost absent from the official canons of the artistic and cultural history of the State of Sergipe and Brazil. Even if there was a great experience in the black theater of the 20th century, the Teatro Experimental Negro - TEN (present in the 1940s and 1950s) we can observe the forgetting of this work that focused on the trajectory of Brazilian black theater. It is important to reflect on how this Afro-Brazilian culture was constructed in Sergipe, so that we can understand a little more about the cultural identity of that State.

Keywords: Black Theater, Teatro Experimental Negro, Um Quê de Negritude, Sergipe.

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	9
2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA	11
3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA	13
5. UMA BREVE HISTÓRIA DO TEATRO	18
6. O TEATRO NEGRO NO BRASIL	22
7. O TEATRO NEGRO EM SERGIPE	27
8. UM QUÊ DE NEGRITUDE - UQN.....	30
8.1 – Onde tudo começou.....	30
8.2 - <i>Aiyê: entre o místico e o sagrado</i> , um estudo sobre a religião afro-brasileira.	32
8.2.1 – A origem do Candomblé no Brasil.....	32
8.2.2 – Umbanda: a união das três etnias	36
8.3 – A dança como expressão corporal da cultura africana	40
8.3.1 – A dança dos Orixás	42
8.3.2 – A dança dos espíritos.....	46
8.4 – Ayeye: uma década de africanidade na educação sergipana	50
9. CONSIDERAÇÕES FINAIS	51
REFERÊNCIAS	53

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 01 - Arinda Serafim e Marina Gonçalves ensaiando	24
Figura 02 - Severo D'Acelino encenando	28
Figura 03 - A Capoeira: Um Quê de Negritude	31
Figura 04 - Oxum, Deusa da fertilidade, riqueza e amor	36
Figura 05 - Cabocla Jurema, a força da guerreira	39
Figura 06 - Deusa Iansã, espetáculo <i>O Aiyê: entre o Místico e o Sagrado</i>	43
Figura 07 - Deus Ogum, espetáculo <i>O Aiyê: entre o Místico e o Sagrado</i>	44
Figura 08 - Deusa Oxum, espetáculo <i>Águas: a essência e o equilíbrio de uma fé</i>	45
Figura 09 - Marinheiros, espetáculo <i>Águas: a essência e o equilíbrio de uma fé</i>	47
Figura 10 - Maria Padilha e Zé Pilintra, espetáculo <i>10 anos do UQN</i>	48
Figura 11 - Jurema, espetáculo <i>10 anos do UQN</i>	49
Figura 12 - Participantes envolvidos no Um Quê de Negritude, espetáculo <i>10 anos do UQN</i>	50

1. INTRODUÇÃO

“Desde suas primeiras manifestações coletivas, o africano esteve essencialmente vinculado ao teatro. As danças culturais da África Negra encontram-se na origem dos ritos, e já sabemos que do culto aos Deuses e aos Antepassados passou-se à reprodução das ações humanas e dos animais, à estilização existencial” (NASCIMENTO, pg. 10, 1961).

É com essa citação do livro *Dramas para negros e prólogo para brancos*, escrito por Abdias Nascimento, que damos início a esse estudo.

A história do teatro passou por diversas modificações desde seu surgimento aos dias atuais, sendo ele cômico, satírico, dramático, musicalizado, entre diversas temáticas abordadas nas artes cênicas. E dentre essas diferentes formas de produções artísticas, muitos deles induziam os telespectadores a se colocar diante de um posicionamento crítico, fazendo com que as pessoas refletissem sobre preconceitos, fossem eles racistas ou religiosos, desigualdades, entre outros.

O Teatro Negro tem como objetivo abordar questões sociais e culturais, que levem a identidade africana para diferentes grupos sociais, mostrando através da arte, seu “conjunto de crenças, costumes, ideias, valores [...] que são adquiridos pelos indivíduos enquanto membros de um grupo ou sociedade” (FILHO, pg. 47, 2001).

Muitas pessoas desconhecem a existência de um teatro negro, infelizmente a divulgação sobre esse movimento não é muito ampla, portanto, não sendo muito recebida pelo povo. E ainda tem aqueles que veem a cultura africana com preconceito e racismo. Portanto, destacaremos como o teatro negro surgiu no Brasil e como este, estabelece-se no Estado de Sergipe.

O Teatro Negro conhecido em Sergipe segue uma linha cultural da história africana, baseando-se nas crenças religiosas, na identidade herdada pelo negro africano, entre outros temas. Assim como alguns grupos negros, que ganharam uma repercussão nacional, os conjuntos atuais buscam mostrar ao povo uma nova maneira de lembrar a si mesma as raízes que o país herdara. Assim propomos, por meio desse estudo, analisar a trajetória do teatro negro no Brasil, através do Teatro Experimental do Negro (TEN) e o atual grupo sergipano Um Quê de Negritude (UQN) que atua no Estado desde 2007, e o mesmo têm como objetivo expor a mescla de duas religiões africanas, o candomblé e a Umbanda.

Segundo Sandy Soares, no início do século XX ainda não existiam grupos teatrais em Sergipe, as peças principais que ocorriam no Estado eram de companhias vindas de outros lugares. Assim, muitos artistas locais tiveram inspirações para criação de futuros grupos de encenações. Na década de 1950, foi construído o Teatro Atheneu, no qual foi considerado um grande marco histórico, pois foi a partir daí que vários grupos de teatro sergipanos foram criados. Esses grupos foram importantes mobilizadores político-sociais para o período, a maioria do elenco era de estudantes do ensino médio e até mesmo alunos de universidades. Com o crescimento desses grupos e o desenvolvimento nas artes cênicas, surge na década de 1960, o primeiro grupo de teatro negro em Sergipe, o Grupo Regional de Folclore e Artes Cênicas Amadoristas “Castro Alves”, também conhecido como GRFACACA.

Severo D’Acelino, ator e fundador do movimento negro em Sergipe, forma um grupo teatral de movimento negro no Estado. Em 1968, desenvolve a companhia de teatro negro GRFACACA com algumas pessoas de sua turma na Universidade que se interessaram pela ideia. Durante um tempo, eles puseram o projeto em prática, ensaiaram e encenaram peças de temas político-sociais. Com o passar dos anos, muitos se formaram e saíram do grupo, fazendo com que o mesmo chegasse ao fim na década de 1980. Anos depois um grupo ganharia destaque pela forma que abordava a religiosidade africana, o UQN.

O grupo Um Quê de Negritude é um dos pioneiros em Sergipe a tratar sobre a proposta do negro relacionado ao universo da linguagem cênica, através de peças teatrais de cunho folclórico e religioso. O conjunto desempenha um importante papel para o Estado, no que se refere em contribuir com a formação da identidade negra em Sergipe. O UQN foi idealizado pela professora Clélia Ferreira Ramos, no qual atores, atrizes e produtores são os discentes do Colégio Atheneu Sergipense. Para Filho:

“É através do processo de socialização empreendido pelo ambiente escolar que são transmitidos conhecimentos, competências, crenças, hábitos, valores e habilidades. Esse é o conteúdo da educação, portanto, a cultura é o conteúdo da educação” (FILHO, pg. 46, 2001).

Desta forma, considerando a importância da história do teatro negro no Brasil e em Sergipe, buscaremos observar os desdobramentos dessas companhias e a receptividade do público. Esse projeto mostra uma temática quase ausente nos cânones oficiais da história artística e cultural do Estado, além de ser uma importante e relevante pesquisa acadêmica, pois é a primeira relacionada a esta temática.

2. REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

A presente monografia aborda a inserção de um novo movimento ligado às artes cênicas sobre a cultura afro-brasileira no âmbito sergipano. Nesse contexto, cabe ressaltar a importância de alguns autores e obras que farão parte na investigação e construção deste, tanto de forma geral, quanto de forma específica, no qual é o real foco da pesquisa. Teremos como base na análise e construção desse projeto a História Cultural, vista aos olhos do historiador Peter Burke, e no que se refere ao ramo do teatro negro, em específico, trabalharemos com o dramaturgo e escritor Abdias Nascimento.

No livro intitulado *O que é História Cultural?*, Burke nos mostra como o conceito de cultura é flexível “o termo costumava se referir às artes e às ciências. Depois, foi empregada para descrever suas equivalentes popularidades – música folclórica, medicina popular e assim por diante” (BURKE, 2004, pg.43). Portanto, notamos que a definição de cultura vive em constantes mudanças, adicionando novas descrições a cada época e país, gerando, desta forma, uma identidade única.

Já na obra *Dramas para negros e prólogo para brancos*, Nascimento descreve em seu livro o surgimento do teatro negro no mundo e sua chegada ao Brasil, alegando que o negro já havia nascido para as artes cênicas por estar diretamente ligado a sua cultura onde “as grandes festas religiosas – forma da vitalidade negra – com sua liturgia consubstanciada à dança, canto e pantomima, são as primeiras e autênticas cenas teatrais africanas” (NASCIMENTO, 1961, pg. 10). Sendo assim, percebemos que a questão do teatro vem muito antes do século XX onde se tornou mais conhecido.

Sendo uma pesquisa na qual o tema central é a arte cênica, a história cultural é um alicerce para o sustento do projeto. E é através do culturalismo que procuraremos abranger o campo histórico, pois segundo Burke:

“Para ser um bom historiador, o que se precisa ter é, acima de tudo, imaginação, perspicácia e uma sensibilidade para descobrir questões relevantes e os lugares certos para encontrar respostas a elas” (BURKE, 2004, pg. 205).

E a fim de completar o estudo, é de suma importância aprofundar-se sobre a inserção do negro na sociedade brasileira através do teatro.

Além de ser um projeto pautado no campo histórico, sua abordagem também está inserida nas artes cênicas, como dito anteriormente, porém, como pudemos notar, está ligado diretamente ao ramo teatral e a cultura popular.

Nos últimos anos, a história tem ganhado uma forte abrangência em diversos campos, não se limitando apenas as áreas afins das ciências humanas (antropologia, sociologia, filosofia, psicologia, etc.), mas também estão alcançando diversos outros campos acadêmicos, trazendo para si uma vasta interdisciplinaridade. E é uma tarefa chave do historiador atrelar as diversas formas de pesquisa ao seu ofício.

Peter Burke acredita que a história é como uma memória social, desta forma, a história seria passada de geração a geração através, não só de documentos, mas também da memória, como, por exemplo, a história oral, no qual trabalharemos com grande abrangência nessa pesquisa. Em seu livro *Variedades de História Cultural*, Burke fala:

“A função do historiador é ser o guardião da memória dos acontecimentos públicos quando escritos para proveito dos atores, para proporcionar-lhes forma, e também em proveito da posteridade, para aprender com o exemplo deles” (BURKE, 2006, pg. 69).

Diante deste fato, construiremos essa pesquisa com base em livros e em entrevistas com os membros do grupo Um Quê de Negritude, a fim de documentar a experiência vivida por eles nos palcos. Mas para isso, também deveremos entender como o teatro negro chegou ao Brasil, por isso utilizaremos o livro de Abdias Nascimento que criou o primeiro grupo de teatro negro, em 1940 no país.

Na década de 1940, o Brasil ainda tinha o ex-escravo como um marginal, era raro encontrar um negro trabalhando em altos cargos, como gerência ou diretoria. Nascimento destaca em sua obra, que o Teatro Experimental Negro tinha como valor único e absoluto a sua generosidade e foi através dele que muitos homens e mulheres negros inseriram-se na sociedade:

“A literatura brasileira para negros está em plena fase de criação e, certamente, não é estranho a esse fenômeno a era nova que o país atravessa, de desenvolvimento e autoconscientização [...] Sem dúvida estamos assistindo ao encerramento da fase do caos para o negro ex-escravo” (NASCIMENTO, 1961, pg. 25).

Desta forma, utilizaremos como canalizadores da pesquisa obras de Peter Burke, fundamentais para construção do mesmo: *O que é História cultural?* e *Variedades de História Cultural*, para que possamos entender o discurso interdisciplinar, no caso aqui analisado, a história cultural e para aprofundar nossos estudos sobre o teatro negro a obra de Abdias Nascimento *Dramas para negros e prólogo para brancos*.

3. FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Na tentativa de construir uma rede interligando os fatos a partir da documentação na presente pesquisa, é imprescindível pensar na influência de alguns autores que complementem esse estudo e que mostre diferentes visões sobre a temática.

Como já dito anteriormente, utilizaremos como base Peter Burke que trabalha com a perspectiva da história cultural. Burke costuma ser minucioso em sua pesquisa e em seu ponto de vista:

“O problema central, [...] é que não podemos entender nem nossa própria cultura ou outra sem um sistema de conceitos mais ou menos coerente. Há ‘falsos amigos’, analogias atraentes que também enganam” (BURKE, 2004, pg. 204).

Portanto notamos, que os falsos amigos no qual Burke se refere são “fontes falsas”, que são manipuladas para parecerem verídicas, e através disso, a pesquisa será feita com mais de um tipo de fonte, para que a história possa ser verificada e confirmada através de outros meios, no qual veremos com ênfase na metodologia.

Na obra de Abdias Nascimento também trabalharemos com o preconceito que o negro sofreu no processo pós-abolicionista, seus cultos eram proibidos e considerados criminosos, desta forma, muitas práticas africanas eram feitas de forma clandestina, eram poucas as atividades que não eram repreendidas tendo certa tolerância, como o folclore, por exemplo. A pressão social e a violência da polícia impuseram a esse grupo o sincretismo religioso, portanto, as atividades africanas seriam folclóricas na medida em que também seriam ligadas a religião católica, trazendo a essas pessoas a submissão dessas determinações e causando, segundo Nascimento, humilhação a história dramática do negro brasileiro:

“Da alienação da nossa cultura, da alienação do nosso conceito estético, caímos na ambivalência a que o ideal da *brancura* submeteu a existência brasileira: um povo de cor que oficialmente pretende ser um povo branco” (NASCIMENTO, 1961, pg. 21).

Sendo assim, estudaremos o livro de Nascimento no que se refere à história da inserção do negro nas artes cênicas e o preconceito racial, religioso e social que o mesmo sofreu com esse processo de inclusão na sociedade brasileira no pós-abolição.

Outra autora que trabalharemos é Miriam Garcia Mendes que abordará o teatro negro e o preconceito que o mesmo sofria na sociedade nos séculos XIX e XX, pois na época o racismo era ainda mais forte naquele contexto social:

“A expressão de uma classe dominante *branca*, bastante interessada ainda em manter a existência de preconceitos que alimentam a discriminação social e racial sofrida pelo negro brasileiro” (MENDES, 1982, pg. 201).

Assim colocaremos a visão de Mendes para pontuar como esse tema foi tratado com o passar dos anos, pois independente de cada época o preconceito com a cultura negra nunca deixou de existir.

Compreendemos, portanto, que esse estudo consistirá em uma história cultural, pautada no teatro negro, apontando seu desenvolvimento e suas dificuldades na aceitação pela sociedade. E para que possamos compreender melhor a história do teatro negro, analisaremos, também, o livro *O negro e o teatro brasileiro*, escrito por Miriam Garcia Mendes. Apropriaremos-nos da ideia de branqueamento, na qual Mendes discorre em sua obra. A historiadora explica como se dava o papel do negro nas peças. Durante o século XX não só o Brasil, mas o mundo tinha seus olhos voltados para o ideal de vida europeu e americano. As peças que eram apresentadas tinham características da cultura europeia, trazendo em seu enredo apresentações musicalizadas, com traços do teatro português e repertório e traduções francesas. Com o passar dos anos, o negro continuou como figurante ou exercendo funções subalternas devido ao estereótipo sofrido por ele pela sociedade, como por exemplo, usar o negro, constantemente, para interpretar um escravo, mesmo com o pós-abolicionismo.

Na compreensão de história cultural, Burke vai nos guiar no entendimento abrangente que a palavra *cultura* pode nos levar. Sabemos que a cultura de cada país tem sua singularidade, alguns relacionados à história local e outros atrelados ao constante desenvolvimento da globalização. Cada época possui uma característica diferente de cultura, por isso o termo não é fixo, já que o mesmo está em constante mudança na medida em que os anos e os costumes de cada lugar mudam. Burke delimita como o termo foi se modificando com o passar do tempo, inicialmente era empregado às artes cênicas e a ciência, mas na última geração:

“A palavra passou a se referir a uma ampla gama de artefatos (imagens, ferramentas, casas e assim por diante) e práticas (conversar, ler, jogar)” (BURKE, 2004, pg. 43).

Desta forma, para que possamos entender a singularidade do termo *cultura*, nos basearemos no método seguido por Burke no que diz respeito a basear a história como “tradução” do passado.

Sendo assim, observamos que a interdisciplinaridade empregada aqui, entre o campo da arte e da história, estarão atreladas, a fim de uma melhor compreensão para análise dos pressupostos citados anteriormente.

4. METODOLOGIA

As fontes que serão utilizadas nesse projeto serão de suma importância para a compreensão do mesmo. Buscar-se-á expor a maior diversificação possível de fontes, a fim de uma melhor concepção da temática.

As fontes orais serão a base histórica para o desenvolvimento da narrativa. As fontes documentais constarão como veracidade de tudo que já havia sido dito anteriormente (na fonte oral), através dos panfletos de divulgação e análise de roteiros. A fonte audiovisual será um complemento para que possamos avaliar como costuma ser o cotidiano do grupo, observação de seus ensaios, imagens e gravações dos espetáculos e a estética do cenário e das vestimentas.

Levando-se em conta que a historiografia recente está abordando cada vez mais a história oral como fonte, construiremos esse projeto através de entrevistas orais com os membros do grupo Um Quê de Negritude, buscando mostrar a trajetória e o rumo que o mesmo está tomando. Para isso, utilizaremos a obra organizada por Carla Pinsky, *Fontes Históricas*, no qual buscaremos compreender a importância da utilização de fontes históricas para construção desse estudo. No capítulo referente as fontes orais, a autora do mesmo, Verena Alberti, expõe a importância da utilização das fontes orais como forma de explicar a história à posteriori:

“A história oral permite o registro de testemunho e o acesso a ‘história dentro da história’ e, dessa forma, amplia as possibilidades de interpretação do passado [...] Ela consiste na realização de entrevistas gravadas com indivíduos que participaram de, ou testemunharam, acontecimentos e conjunturas do passado e do presente” (ALBERTI, 2006, pg. 155).

Investigaremos também panfletos de divulgação e análise de roteiros como fontes, a fim de entender o discurso que o grupo emprega ao público. Através da visão artística exibida nos espetáculos, procuraremos observar a interpretação da cultura religiosa africana e a luta pelo reconhecimento na sociedade sergipana. Declaramos essa fonte importante para que possamos ter uma melhor visão interna do grupo para com um âmbito externo, no que se refere ao contato com o público. Poderemos ter acesso a como é o cotidiano vivido pelo conjunto e como estes interagem entre si. No capítulo sobre fontes documentais, escrito por Carlos Bacellar, do livro anteriormente citado, poderemos notar:

“O trabalho com fontes manuscritas é, de fato, interessante [...]. O abnegado historiador encanta-se ao ler os testemunhos de pessoas passadas, ao perceber

seus pontos de vista, seus sofrimentos, suas lutas cotidianas [...] ganha-se familiaridade” (BACELLAR, 2006, pg. 24).

Executaremos esse processo visando uma melhor apresentação e afirmação do tema, para que além das informações feitas pela entrevista, o trabalho seja complementado pela diversificação dos documentos, na qual é de fundamental importância para que possamos teorizar essa pesquisa. Portanto, notamos que a utilização dos panfletos de divulgação e análise dos roteiros como fonte, faz-se necessário na construção desse estudo.

Para completar esse projeto, além das fontes citadas, utilizaremos também iconografia como, filmagens e imagens do acervo do grupo, a fim de enriquecer o trabalho adotado. Por meio desses recursos audiovisuais, veremos as representações que o grupo transmite ao público, assim, analisaremos a receptividade da sociedade. Observaremos como são feitos os ensaios, as discussões e a interação entre os membros do grupo, nos dando um olhar alternativo de como esse conjunto se comporta e o que ele aprende por trás das cortinas. Segundo Marcos Napolitano, as fontes audiovisuais colaborarão para uma fácil compreensão:

“Vivemos em um mundo dominado por imagens e sons obtidos ‘diretamente’ da realidade, seja pela encenação ficcional, seja pelo registro documental, por meio de aparatos técnicos cada vez mais sofisticados [...] são consideradas por alguns, tradicionais, e erroneamente, testemunhos quase diretos e objetivos da história [...] qual seja o registro direto de eventos e personagens históricos” (NAPOLITANO, 2006, p. 235-236).

Desta forma, vimos, portanto, que o projeto será construído por um diverso aparato de fontes, no qual um será atrelado ao outro, servindo de complemento e interligação entre a temática abordada.

5. UMA BREVE HISTÓRIA DO TEATRO

A História do teatro começou muito antes de imaginarmos, e distingue-se muito do conceito que temos hoje, no qual, na maioria das vezes, através de seus discursos, apontam lutas sociais, políticas, entre outros temas que buscam mostrar à sociedade diferentes formas de desmitificar o imaginário do indivíduo.

A História do teatro nasce na arte primitiva, no período pré-histórico. Desde muito cedo o ser humano tem a necessidade de se expressar, tanto por meio de danças ritualísticas, como também com arte nas paredes, além de ter um conceito de antropomorfia que ficou muito conhecido na posteridade como homens que se transvestiam para prática da caça. Segundo Margot Berthold, escritora da obra *História Mundial do Teatro*, a mesma afirma que:

“O teatro é tão velho quanto a humanidade. Existem formas primitivas desde os primórdios do homem. A transformação numa outra pessoa é uma das formas arquetípicas da expressão humana” (BERTHOLD, 2001, pg. 01).

Desta forma, o teatro era visto através da pantomina da caça, ou seja, da expressão de seus gestos e movimentos, muito semelhante ao que conhecemos hoje, como a expressão dramática no mundo teatral.

Com o decorrer do tempo, o conceito e utilização da expressão foi modificando e sendo aprimorado para agradar as massas. No teatro primitivo o número de acessórios é limitado, o xamã é o dançarino mascarado que afasta demônios, utilizando-se de chocalho de cabeça e pele de animal, transvestido com seu imaginário para que possa realizar seu ritual. Já no teatro recente, veremos a evolução, no que diz respeito a acessórios cênicos que ficarão à disposição do ator para expressar sua mensagem:

“A ópera barroca mobiliza toda a parafernália cênica de sua época. Ionesco desordena o palco com cadeiras e faz uma proclamação surda-muda da triste nulidade da incapacidade humana. O século XX pratica a arte da redução. Qualquer coisa além de uma gestualização desamparada ou um ponto de luz tende a parecer excessiva” (BERTHOLD, 2011, pg. 01).

O teatro primitivo será inspirado pela natureza e pela ligação do homem com o meio ambiente, ou seja, será a partir do meio natural que o homem vai conjurar a magia e a metamorfose dos encantamentos da caça. Desta forma, serão criadas danças simbolizando, por exemplo, a fertilidade do solo para que possa haver uma boa colheita e também serão feitos os primeiros ritos de iniciação, xamanismo e de diferentes cultos divinos, geralmente ligados a deuses da natureza:

“O teatro primitivo real é arte incorporada na forma humana abrangendo todas as possibilidades do corpo informado pelo espírito: ele é simultaneamente a mais primitiva e a mais multiforme, e de qualquer maneira a mais velha arte da humanidade” (EBERLE apud BERTHOLD, 2001, pg. 02).

Depois do teatro primitivo, vários outros foram surgindo. O primeiro país a inserir a arte cênica em sua cultura foi o Egito, sendo forte influenciador para demais culturas, civilizações e países. Portanto, foi desenvolvido também nas civilizações islâmicas, indo-pacíficas e em países como China, Japão, e onde ficou mais conhecido popularmente: Grécia e Roma. Em várias destas localidades o teatro inspirava no culto aos deuses e na devoção religiosa e não foi diferente durante o período barroco.

O teatro barroco teve uma forte influência da renascença e reviveu a abundância alegórica do fim da Idade Média, ascendendo e fazendo com que o teatro fosse amplamente reconhecido. Segundo Berthold, ao mesmo tempo em que a teatralidade barroca vinha crescendo o absolutismo lutava por uma grandiosa soberania e a contrarreforma, e como solução para o combate contra a reforma protestante, a religião católica foi sendo disseminada para diversas localidades, países e colônias, incluindo a recém “descoberta” colônia: o Brasil:

“Ela conferiu expressão efetiva ao poder da Companhia de Jesus (fundada por Inácio de Loyola em 1540) e tornou-se um baluarte da Contra-Reforma. O teatro, tão comprovado em seu serviço da religião quanto condenado como um perigo para a fé quando enveredado por trilhas erradas, encontrava patrocinadores decididos nos jesuítas” (BERTHOLD, 2001, pg. 338).

Em 1597, a Igreja de São Miguel, localizada em Munique, teve sua grande “inauguração” com um espetáculo promovido pelo Colégio Jesuíta, ao som de tambores e trombetas, chamando a atenção da localidade, que envolveu centenas de participantes. A principal atração era uma encenação do *Triunfo de São Miguel*, na qual cerca de trezentos atores vestidos de demônios, representados por máscaras e caudas eram arremessados para o inferno. Com a positiva receptividade do público, os jesuítas passaram a empregar em sua catequese as peças teatrais.

Portanto, no Brasil os jesuítas da Companhia de Jesus em seu processo de catequização dos nativos, educaram-nos de diversas formas, inclusive no universo das artes cênicas. Desta forma, o teatro entrava no Brasil como um papel secundário nas missões jesuítas.

Através de peças teatrais, os jesuítas substituíram os “costumes pagãos” dos índios, pela cultura cristã adotada pelo cristianismo. E utilizando-se deste artifício, a ordem religiosa misturou seus costumes às tradições e crenças indígenas, copiando o modelo de cotidiano nativo e adaptando-os aos meios educativos para catequização dos mesmos.

Na obra de Décio Prado, *A História concisa do teatro brasileiro*, o autor explica que “o teatro brasileiro nasceu à sombra da religião católica”. O padre jesuíta José de Anchieta escreveu algo semelhante a sermões dramatizados numa linguagem popular e de fácil entendimento para as massas, e para uma melhor compreensão dos índios nativos, na terra que inicialmente era chamada de Santa Cruz, havia encenações:

"Utilizava, às vezes na mesma cena, os três idiomas conhecidos pelo seu heterogêneo público: os dois que lhe eram familiares, o espanhol (nascera nas Ilhas Canárias), o português (estudara na Universidade de Coimbra), e mais o tupi, a língua geral dos índios da costa brasileira, de que foi o primeiro gramático" (PRADO, 1999, pg. 20).

Nas encenações de catequização dos nativos, os próprios índios se envolviam nas execuções, principalmente as crianças, desta forma, eram esperados que houvesse um crescimento nas artes cênicas, mas não foi assim que se sucedeu. Depois dos jesuítas, houve uma estagnação no teatro, por conta de conflitos pelas invasões francesas e holandesas no território brasileiro. Sendo assim o teatro só ganhará repercussão no fim do século XIX e início do século XX.

Naquela época não só o Brasil, mas o mundo tinha os olhos voltados para o ideal de vida europeu e americano. As peças que eram representadas tinham características do europeu. Era um teatro musicalizado, com traços portugueses e com repertório de traduções francesas. As Companhias de teatro chegavam de navios para o continente americano a fim de representar, através dessa arte, como eles viviam na Europa e encaravam o mundo. E assim como qualquer país da época, o Brasil queria ter seu espelho identitário a partir do estilo parisiense. Na obra *O negro na dramaturgia brasileira (1838-1888)*, de Moacyr Flores, o autor fala:

“As farsas vinham de Portugal descrevendo costumes e ambientes que não eram nossos e correspondiam ao cotidiano de nossos colonizadores” (FLORES, 1995, pg. 23).

Com a consolidação da classe média em meados de 1920 as peças foram muito procuradas, possibilitando a abertura do teatro numa maior amplitude. As peças

possuíam cunho cômico, no qual o brasileiro se identificava e gostava da abordagem e do tema. Porém, o negro ainda era tido como um personagem secundário, que não davam muita importância ou, muitas vezes, era um personagem a ser satirizado pelo homem branco.

Durante o século XIX, a figura negra persistia em peças como figurante ou até mesmo exercendo funções subalternas por conta dos estereótipos tidos do negro pela sociedade, como por exemplo, usar o negro numa peça como um servente. Miriam Garcia diz em seu livro, *O Negro e o teatro brasileiro*, que frases como: “a mulata é xucra demais, comete *gafes*, contínuas que o desesperam, e fala errado que é um horror” eram comuns no imaginário do homem branco. Mas essa visão do negro desempenhar tais funções viria mudar na década de 1940.

6. O TEATRO NEGRO NO BRASIL

Com o apogeu da Primeira Guerra Mundial as coisas tomariam um rumo diferente. As companhias francesas e portuguesas tiveram uma imensa dificuldade para se locomover ao nosso continente por causa da guerra, rompendo assim, os laços entre o Brasil e a Europa. Assim, o país passou a construir sua verdadeira identidade, pautada em elementos nativos de sua terra: as cores tropicais, a cultura indígena, miscigenação e a inserção do negro na sociedade através da dramaturgia com o pós-abolição, portanto, na década de 1940 a história do negro sofreria uma grande modificação.

Em 1941, um grupo argentino chamado *La Santa Hermandad* apresentou-se com a peça de Eugene O'Neill¹, *O Imperador Jones* (1920), no qual o protagonista era um homem branco pintado de preto. Vendo essa prática, Abdias do Nascimento², enxergaria o plano perfeito: lutar contra esse método, também comum no Brasil. Para concretizar o seu plano criaria, em 1944, o Teatro Experimental do Negro, propondo-se a “resgatar no Brasil os valores da cultura negro-africana degradados e negados pela violência da cultura branco-europeia” (NASCIMENTO apud MENDES, 1993).

Em seu artigo, publicado na Revista Estudos Avançados, Abdias Nascimento, conta como reagiu ao ver o branco pintado de preto:

“Àquela época, 1941, eu nada sabia de teatro, economista que era, e não possuía qualificação técnica para julgar a qualidade interpretativa [...]. Porém, algo denunciava a carência aquela força passional específica requerida pelo texto, e que unicamente o artista negro poderia infundir à vivência cênica desse protagonista, pois o drama de Brutus Jones é o dilema, a dor, as chagas existenciais da pessoa de origem africana na sociedade racista das Américas. Por que um branco brochado de negro? Pela inexistência de um intérprete dessa raça?” (NASCIMENTO, 2003, pg. 209).

Com isso, Nascimento pensou nas seguintes possibilidades: fazer com que o próprio negro se conscientizasse da situação em que estava inserido e denunciar os equívocos que estavam ocorrendo quanto ao estudo afro-brasileiro, lembrando que mesmo depois da abolição em 1888, o negro ainda era escravo espiritual, político e cultural em prática, ou seja, Abdias teria uma tarefa difícil pela frente, mas não impossível.

¹ Eugene Gladstone O'Neill (16 de outubro de 1888 – 27 de novembro de 1953) grande dramaturgo anarquista. Recebeu o Nobel de Literatura de 1936 e o prêmio Pulitzer. Também ajudou a dar o ponto de partida ao Teatro Experimental do Negro.

² Abdias do Nascimento (14 de março de 1914 – 24 de maio de 2011) o pai defensor da cultura e igualdade para as populações afrodescendentes no Brasil. E criador do TEN.

Oferecendo um novo modo de vida, o TEN alfabetizou seus primeiros participantes. Os integrantes eram empregados domésticos, sem uma profissão definida, operários e funcionários públicos dando a eles uma nova esperança de mudar suas vidas, o teatro abriu novas portas de como o negro seria visto na sociedade.

Antes das peças ocorrerem foi necessário um ensino básico para os inscritos. Cerca de seiscentas pessoas haviam se matriculado para o curso de alfabetização do TEN. As aulas eram ministradas pelo escritor Ironides Rodrigues, que além de ser um grande estudante de direito tinha um conhecimento sobre cultura admirável. E ao mesmo tempo em que Nascimento ensinava sobre interpretações e noções de teatro, ocorriam também debates a cerca do assunto palestrados por professores nacionais e internacionais.

Depois de seis meses atuando de forma prática através de treinamentos, debatendo acerca da questão e tendo aulas teóricas de como funcionava a estrutura do teatro, os primeiros artistas do TEN estavam preparados para entrar em cena pela primeira vez. Em meio a tudo isso Abdias pensou, que ao mesmo tempo em que ele queria chamar a atenção das pessoas para a inserção do negro em meio à sociedade, também queria resgatar a cultura africana e mostrar ao povo, as raízes culturais que o Brasil herdara. Sendo assim, a ideia dele foi criar um teatro baseado nas “reminiscências”, ou seja, elementos folclóricos e também do candomblé, valorizando tanto a cultura quanto disseminando um novo meio de exploração na indústria turística.

E ao pensar em alguns dramas literários, onde o negro se fazia o cômico, muitos foram descartados, pois nenhum atendia a dramática da situação existencial, por isso *O Imperador Jones* parecia encaixar como uma luva as expectativas esperadas. Então desesperados para conseguir essa oportunidade na qual seria fundamental aos propósitos do TEN, os mesmos escreveram uma carta para Eugene O’Neill pedindo a autorização para que interpretassem sua obra e o mesmo respondeu:

“O senhor tem a minha permissão para encenar *O imperador Jones* isento de qualquer direito autoral, e quero desejar ao senhor todo o sucesso que espera com o seu Teatro Experimental do Negro. [...] Depois que O imperador Jones, representado primeiramente por Charles Gilpin e mais tarde por Paul Robeson, fez um grande sucesso, o caminho estava aberto para o negro representar dramas sérios em nosso teatro. [...]” (O’NEILL para TEN. NASCIMENTO, 2003).

E depois dessa resposta dada por Eugene, o TEN apresentou seu primeiro espetáculo de inauguração no dia 8 de maio de 1945. E para interpretar Bruto Jones, Aguinaldo Camargo subiu ao palco pela primeira vez, mostrando ao povo que não só um branco podia interpretar, sendo esta a estreia de um negro protagonizando uma peça. E logo depois da primeira apresentação surgiram as melhores críticas que se podiam imaginar, o Teatro Experimental do Negro foi saudado imensamente pelo seu surgimento e iniciativa. Aguinaldo Camargo foi a grande revelação, tendo a crítica também de Henrique Pongetti, cronista do jornal *O Globo*, dizendo que o Brasil tinha mais um novo astro dramático.



Fonte: Revista Estudos Avançados, 2004.

Figura 1: Arinda Serafim e Marina Gonçalves ensaiando para peça *Imperador Jones*.

Algumas das críticas diziam até mesmo que o espetáculo de estreia foi tão empolgante e tão notável que deveria se repetir, mas existia aí uma impossibilidade de realizar essa vontade, pois o Teatro Municipal do Rio de Janeiro onde havia sido realizada a peça, fora apenas emprestado durante uma única noite para o TEN através de ordens diretas do presidente que estava regente no período, Getúlio Vargas. Mas em 1946, no Teatro Fênix no Rio de Janeiro, o TEN apresentaria outra grande obra de Eugene O'Neill, *Todos os filhos de Deus têm asas*, mas desta vez ocorreria uma troca nas funções, Aguinaldo Camargo ficaria com a organização do elenco e Abdias Nascimento faria parte dele. E posteriormente mais algumas obras de O'Neill seriam interpretadas pelo TEN.

Através do teatro, o TEN, queria constituir uma sociedade democrática, onde houvesse sempre a transformação na estrutura social, onde reprimisse a opressão racial da classe dominante. O objetivo era simples teoricamente: construir um país livre da

exclusão social, onde todas as etnias e culturas fossem respeitadas em suas diferenças, mas iguais em direitos e oportunidades (NASCIMENTO, 2003).

Com a proposta similar ao TEN, porém voltado para gostos e interesses mais populares e com raízes culturais afro-brasileiras, surgiu em 1949, o Teatro Folclórico Brasileiro, inicialmente chamado de Grupo dos Novos, dirigido por Solano Trindade³ e Haroldo Costa⁴. O grupo não tinha nenhum objetivo comercial e era constituído por pequenos operários, empregadas domésticas e comerciários (AUGEL, 2000, pg. 298)). Desta forma, tentando sair um pouco dessa linha dramatúrgica, o grupo buscava focar em apresentações de dança e do folclore afro-brasileiro, explorando produções exóticas onde seu interesse fosse atingir a conservação da cultura negra no Brasil. Com seu novo método de espalhar a cultura e ao mesmo tempo de manter a igualdade racial, o grupo fez sucesso não só nacionalmente, mas também no exterior, sendo conhecida por *Brasiliانا*. A ideia foi mantida e focava em mostrar as cerimônias religiosas do candomblé ou macumba e as festas populares.

E enquanto o *Brasiliانا* estava em uma espécie de turnê internacional, em 1959, vendo o rumo que o grupo havia tomado, Solano Trindade, resolveu desligar-se totalmente, pois segundo ele o *Grupo dos Novos* estava voltado totalmente a interesses comerciais, sendo assim, fundou o então Teatro Popular Brasileiro, sua essência também baseava-se em elementos da cultura folclórica, sendo formado predominantemente por negros.

E foi por meio dessas novas maneiras de mostrar a cultura através do teatro, que constituíram vários grupos apresentando diferentes formas de disseminar o folclore, costumes e tradições afro-brasileiros. Alguns grupos que tiveram destaques foram: Grupo Folclórico, onde adotou o exemplo de bullet étnico e a companhia de dança Olorum Baba Mim, na qual destacava a herança coreográfica compromissada com a conscientização da cultura afro-brasileira.

Já o teatro que conhecemos atualmente, herdou a mesma linha de pensamento que teve na criação do TEN. Com a repercussão que o Teatro Experimental do Negro

³ Solano Trindade (24 de julho de 1908 – 19 de fevereiro de 1974) ator, cineasta, poeta brasileiro, etc. Integrou na produção artística a cultura negra e tradições afrodescendentes. Escreveu algumas obras.

⁴ Haroldo Costa (13 de maio de 1930) é ator, escritor, sambista brasileiro, etc. Sua iniciação teatral deu-se no TEN. Escreveu várias obras literárias.

trouxo, suas ideias de mostrar ao povo uma nova maneira de lembrar a si mesma as raízes que o país herdara, influenciaram a criação de outros grupos teatrais que queriam conscientizar a população sobre a importância do negro para desempenhar diferentes papéis na sociedade.

Inicialmente o grande precursor de grupos folclóricos, populares e culturais no âmbito geral, surgiu no Rio de Janeiro, que hoje, é o pólo de desenvolvimento do teatro negro⁵. Quando o TEN encerra sua jornada teatral na década de 1960, alguns dos seus antigos participantes veem a necessidade de se organizarem. Sendo assim, durante a ditadura militar, muitos atores se envolveram em outra forma de teatro: o Teatro Político, desta maneira, a luta contra o regime militar leva também a luta contra o racismo.

Com o começo da ditadura militar, um grupo de jovens engajados politicamente, elaborou um novo modo de refletir como seria se os papéis invertissem, ou seja, como seria se os brancos fossem escravos e os negros fossem seus patrões, esse grupo formou-se em 1966, por Milton Gonçalves⁶, nomeando-se Grupo Ação, além do humor que a peça passava, também fazia os espectadores refletirem sobre o abuso de cativoiro. O grupo constituía de trinta participantes: vinte negros e dez louros dos olhos azuis. Mas, mesmo o grupo fazendo sucesso em suas apresentações, o elenco encontrava muitas dificuldades para sobreviver, pois com o número elevado de integrantes a tomada de qualquer tipo de decisão era quase impossível, sendo assim o grupo não encontrou outra solução a não ser se desfazer (DOUXAMI, 2001, pg. 330).

Por todo Brasil, no tempo presente, são encontradas várias ações onde jovens, crianças, adultos ou idosos se engajam referente à cultura afro-brasileira. Eventos do folclore brasileiro, como o bumba meu boi ou a capoeira; festas juninas, onde ocorrem as quadrilhas e comidas típicas; o teatro negro ou cantado a partir de lendas, são de grande valor para que o povo saiba de suas origens, de onde surgiu sua cultura, de como nosso antepassado lutou pela sua inserção na sociedade livre de preconceito, etc.

⁵ Dado gerado em 2001.

⁶ Milton Gonçalves (09 de dezembro de 1933) é um grande ator brasileiro. Já escreveu quatro peças, sendo uma delas representada pela TEN. Hoje, é ator da rede globo televisão.

7. O TEATRO NEGRO EM SERGIPE

O Estado de Sergipe só irá reconhecer o teatro no fim do século XIX, com a transferência da antiga capital São Cristóvão para Aracaju. Em 1868, surge a primeira companhia de teatro: Companhia Dramática Santo Antônio, criada pelo empresário João Ferreira Bastos, que viria atuar em Aracaju e nos interiores, porém o contrato só durou dois anos. Após este acontecimento, em 1873, Sergipe é concebida com duas novas organizações teatrais: São Salvador e a União, ambas as companhias eram rivais, onde sempre estavam disputando o público. Já em 1896, surge uma Companhia Dramática, utilizando de comédias dramáticas. Portanto, o teatro sergipano foi se desenvolvendo cada vez mais, tanto na capital como em outros municípios.

Na segunda metade do século XX, mais especificamente, em 1968, durante a ditadura militar, nasceria em Sergipe o Grupo Regional de Folclore e Artes Cênicas Amadoristas “Castro Alves”, também conhecido como GRFACACA, idealizado pelo ator e escritor sergipano Severo D’Acelino.⁷

Inicialmente o grupo era constituído pela união de alunos da Escola Municipal de Ensino Fundamental Presidente Vargas. Os professores da escola fomentavam temas para discussões dos alunos, dando-lhes a função para defender ou atacar sobre determinado tema. Dois desses professores idealizaram um assunto relacionado à Libertação dos escravos. Assim, eles dramatizaram *Princesa Isabel*, e ao final alguns alunos debateram contra e a favor sobre a Lei Áurea. Em entrevista, D’Acelino fala:

“A gente estava mais ligado nas controvérsias. A gente não tava [sic] querendo sistematizar e reafirmar aquilo oficial. A gente não tava [sic] buscando nos documentos que tinha acesso.” (D’ACELINO, 2016).

Então o movimento negro surge depois dessa discussão escolar. Ao iniciar sua trajetória através do projeto escolar idealizado pelos docentes, os alunos envolvidos decidiram seguir com o grupo para mostrar ao povo a cultura afro-brasileira, portanto, eles investiram em seu projeto e criaram o Teatro Armorial que viria encenar a poesia. Sua primeira apresentação abordaria o navio negreiro. Após esse período suas peças passam a adotar um cunho político, mas não partidário ou de sectarismo, mas que

⁷ Severo D’Acelino é fundador do Movimento Negro em Sergipe; Bahia e Alagoas – Ativista dos Direitos Humanos – Poeta, Dramaturgo, Diretor Teatral, Coreógrafo, Pesquisador das culturas Afro indígena de Sergipe, Ator. Em 68 fundou o Grupo Regional de Folclore e Artes Cênicas Amadorista Castro Alves, em 73 os Cactueiro Cênico Grupo e Teatro GRFACACA, introduzindo o Teatro Armorial e o Teatro de Rua em Sergipe.

criasse e abrisse espaço para a identidade negra, já que o palco neste período foi à represália provocada pelo regime militar.

Com o passar dos anos, D'Acelino foi interessando-se cada vez mais pelo campo teatral. Assim, quando terminou seu ensino médio, resolveu cursar teatro na Universidade Federal da Bahia. D'Acelino descobriu que na Bahia o movimento negro tinha maior amplitude no Estado. Vendo a brecha, em 1968, desenvolveu um grupo de teatro negro chamado GRFACACA (Grupo Regional de Folclore e Artes Cênicas Amadoristas “Castro Alves”) com algumas pessoas de sua turma que se interessaram pela ideia. Durante um tempo, eles puseram o projeto em prática, ensaiaram e procuraram peças cujo enredo fosse voltado para este tema e depois de muita preparação os jovens estariam prontos para apresentar-se publicamente.

Foram dramatizadas peças coreografadas para o público apreciar. As temáticas geralmente envolviam: resistência e persistência, questões culturais, o sincretismo, além também das condições do negro. Tendo em vista essas temáticas, o primeiro trabalho do grupo foi “Terra, poesia e encantos”. Mas, além dessa, foram apresentadas várias peças, uma delas foi a “Água de Oxalá”, e também a parceria com pessoas da região, promovendo: a lavagem das escadas do Senhor do Bomfim e a purificação da comunidade.



Fonte: Arquivo particular

Figura 2: No centro da imagem, Severo D'Acelino encenando.

O grupo se desenvolveu mais e ganhou a simpatia do povo. Desta forma, o grupo foi convidado a participar do Festival de Arte Negra, porém os estrangeiros que estavam

na organização deste evento, não havia comunicado aos responsáveis do governo (que ainda tinham que aprovar o evento) e por causa disso, o evento não chegou a acontecer.

Tempos depois, o grupo já contava com cerca de sessenta participantes, e como qualquer grupo com muitas pessoas, as ideias de cada um não eram mais as mesmas, e o conjunto começou a se quebrar. Além disso, o grupo tinha como uma de suas regras não relacionar-se com seu colega de trabalho, e em um determinado caso, formou-se um casal, que inicialmente não impactava em nada com o trabalho, mas depois de um tempo, passou do pessoal para o grupal, e ambos foram expulsos do conjunto. Depois disso, os participantes começaram a sair pouco a pouco, e após formados na faculdade, os alunos tiveram que pôr como sua primeira opção seus empregos, levando ao fim do grupo. D’Acelino então voltou a Sergipe e tentou montar novamente um grupo, mas sem sucesso. Muitos que participaram do grupo hoje, tornaram-se promotores, juizes, mudaram-se para o sul, ou fazem parte da frente do movimento negro. Porém, infelizmente ainda vivemos numa sociedade individualista e que visa sua própria ascensão social, enquanto lá fora, diversos negros e negras buscam apenas a igualdade social nesse meio:

“A situação do negro atual não é diferente de cem anos atrás. Geralmente os negros apenas conseguem trabalho de baixo prestígio social [...], como consequência, o grande número de negros que moram em locais de muita pobreza”. (BRITO, pg. 21, 2000).

Portanto, grande parte da população não conhece a história, ou nem ao menos sabe que o teatro negro sergipano existe. E se pararmos para pensar, a solução básica para essa problemática, seria uma maior divulgação pelo Estado e a inserção desse estudo nas escolas.

Atualmente o assunto é pouco abordado, mesmo com a implementação da Lei 10.639/03, que segundo o site Canal do Educador, a mesma versa sobre o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana ressaltando a importância da cultura negra na formação da sociedade brasileira. Tendo em vista a atual obrigatoriedade de abordar a cultura negra nas escolas, muitas Instituições passaram a promover projetos voltados a história cultural africana. Desta forma, analisaremos uma escola que idealizou um projeto teatral abordando a cultura negra e suas religiões conhecido como Um Quê de Negritude.

8. UM QUÊ DE NEGRITUDE - UQN

8.1 – Onde tudo começou

O Colégio Atheneu sempre foi parâmetro no Estado de Sergipe, mantendo seu ensino através de projetos e ambientes educacionais diversificados para atrair e incitar o aluno em diversos tipos de temática. Mas ainda assim deve-se pensar em artifícios para preencher as lacunas que há na educação. Segundo o professor Juscelino Ribeiro:

“Incontestavelmente, os vários problemas que envolvem a educação resultam de uma falta de comprometimento, da ausência de projetos que estejam interessados realmente em atenuar as deficiências que apresentam a educação” (RIBEIRO, pg. 67, 2004).

E para sanar essa deficiência educacional, em 2006, a Instituição incorporou novos projetos pautados na implementação das leis nº 10.639/ 03, promulgada pelo governo federal e a de nº 5.497/04, na qual enfatiza o estudo sobre a cultura afro-brasileira e a cultura indígena. Desta forma, a Prof.^a Clélia Ramos, professora de português e redação, lançou a ideia de produzir uma peça teatral mostrando um pouco da cultura negra, especificamente, a religião do candomblé e da umbanda. Segundo o professor Renan Tavares, doutor em teatro:

“O método dramático foi (e ainda é) amplamente utilizado como instrumento pedagógico no ensino-aprendizagem de outras disciplinas do currículo escolar [...] O jogo dramático deve ser uma disciplina na escola, com características próprias” (TAVARES, pg. 43, 2004).

A ideia foi bem recebida pelos demais professores e aprovada para projeto. Logo os alunos ficaram sabendo e acolheram a ideia rapidamente. Muitos foram os interessados. E para que houvesse controle no número de atuantes foram feitos testes seletivos para atuação. A necessidade de organização, pesquisa sobre o tema, estética de palco e de figurino, sonoplastia, iluminação, preparação corporal, entre outros aspectos que compõe o Teatro, levaram muito tempo de preparo, fazendo com que a peça só ocorresse no ano seguinte.

Para que o projeto ganhasse cores, o colégio precisava de mais contribuintes no desenvolvimento e prática das ideias que haviam sido planejadas. E para que isso ocorresse, foi preciso buscar parcerias além dos muros da escola. Na época o apoio veio da Secretaria de Estado da Educação, do diretor da escola Prof. Genaldo Freitas e dos próprios docentes. Já nos dias de hoje a Instituição conta com a ajuda da Secretaria de Estado da Educação, com a prefeitura de Aracaju e com a Universidade Tiradentes

(UNIT). Tendo ganhado a contribuição desses órgãos, em 2007, a determinação do grupo o caráter profissional de cada participante levou o colégio através do Grupo Um Quê de Negritude realizar seu primeiro espetáculo.

“O cuidado com o resultado da ação teatral junto ao espectador é uma preocupação sempre presente entre os artistas que desenvolvem experiências de arte-educação voltadas para o interesse das comunidades” (TELLES apud FARIAS, 2004, pg.27).

O primeiro espetáculo completo ocorreu no Teatro Atheneu e foi batizado com o nome *Batuques e Tambores: o Canto da Senzala*, no qual contou com a participação de diversos discentes, entre eles, negros, pardos e brancos. Inicialmente o grupo foi muito criticado, pois segundo esses “críticos” o grupo se chamava *Um Quê de Negritude*, assim só deveria contar com o elenco de negros. Em resposta as críticas, a idealizadora rebateu dizendo que se ela só colocasse negros, o grupo seria de cunho segregado, fazendo isso ela só incitaria o racismo. Desta forma, todos os espetáculos, até hoje, unem diferentes alunos que se interessam em ingressar no projeto.



Foto: Victor Ribeiro

Figura 3: A Capoeira – *Um Quê de Negritude*

O espetáculo ganhou grande repercussão e agradou ao público pela forma diferente de tratar a cultura afro-brasileira, neste caso, através do teatro. E mesmo sendo um grupo composto por alunos do ensino médio, o Um Quê de Negritude, passou a receber diversos convites para que fizessem participações em cerimônias de aberturas em universidades particulares, atuar na semana de consciência negra e em encontros culturais. O projeto começou a crescer rapidamente e a ganhar espaço na sociedade sergipana.

Para que as peças estivessem sempre renovadas, o grupo buscava constantemente se aprofundar mais e mais na cultura afro. Desta forma, surge a necessidade de dinamizar ainda mais as ações do conjunto, levando-os a ampliar os horizontes através de visitas a centros culturais, por exemplo, o Projeto Ilê Aiyê na Bahia, que levou os discentes envolvidos, a terem uma maior interação para que houvesse aperfeiçoamento da pesquisa e elaboração de um novo espetáculo.

8.2 - *Aiyê: entre o místico e o sagrado, um estudo sobre a religião afro-brasileira.*

No Brasil, atualmente, existem três principais vertentes da religião africana, são elas: Candomblé, Umbanda e Quimbanda (ou Kimbanda) todas essas, cultuadas em diferentes regiões brasileiras, por exemplo, o candomblé tem maior incidência na Bahia, já a Umbanda, no Rio de Janeiro.

Na visita ao Projeto Ilê Aiyê da Bahia, os componentes do Um Quê de Negritude, tiveram um aprofundamento nos estudos acerca dessa cultura religiosa e muito foi incorporado nas peças teatrais. Além disso, a professora idealizadora do projeto, Clélia Ramos, visitou constantemente terreiros a fim de aperfeiçoar os seus alunos no que eles estavam desenvolvendo. E para apresentar de forma clara e acessível para compreensão do público, o grupo resolveu unir um pouco de duas das principais religiões africanas, a umbanda e o candomblé. Para que possamos ter uma maior compreensão das religiões, analisemos um pouco a história e o culto abordado nas peças.

8.2.1 – A origem do Candomblé no Brasil

No processo de escravidão no Brasil, diversos grupos étnicos africanos desembarcaram em quase todo litoral brasileiro, muitos, sobrevivendo ao transporte precário e das terríveis condições de viagem ocorridos nos porões dos navios negreiros. Dentre esses grupos, dois tiveram destaques: os bantus e os sudaneses.

Os sudaneses eram um povo originário da África Ocidental, são iorubas ou nagôs. Esses negros concentraram-se principalmente nas regiões açucareiras do Brasil, na Bahia e em Pernambuco. Seu estabelecimento no país ocorreu, principalmente, em meados do século XVII, durando até metade do século XIX.

Já os bantus eram povos que ficavam localizados, onde hoje é a atual região do Congo, Angola e Moçambique. Esse grupo possuía o maior número de escravos. Além

disso, foi o maior influenciador na construção da identidade nacional brasileira, incorporando sua cultura através da música, na língua, na culinária, etc. Ao chegar ao Brasil, esse grupo foi estabelecido, principalmente em Minas Gerais e em Goiás. A vinda do povo ao novo mundo teve início no fim do século XVI e durou até o século XIX.

Na senzala, os negros não corresponderam à catequese feita pelos jesuítas para conversão desses grupos ao catolicismo, portanto, a repressão ao culto à religião africana foi forte e coercitivo. A Igreja via a adoração dos negros aos seus deuses como ritos satânicos e diabólicos, pois a religião cristã por ser monoteísta acreditava que existia apenas um Deus único, em contra ponto, o candomblé possui um panteão de deuses, sendo uma religião claramente politeísta. Segundo Vagner da Silva:

“A Igreja, vinculada a interesses diversos que se refletiam na política ambígua de catequese dos negros, ora tentava disciplinar a vida religiosa destes grupos, ora fazia vistas grossas às suas danças, cânticos e rezas realizadas em domingos e feriados santificados, nos terreiros das fazendas, em frente às senzalas. Nessas ocasiões os padres preferiam acreditar na justificativa dos negros que diziam ser os ‘batusques’ homenagens aos santos católicos feitas em sua língua natal e com as danças de sua terra. Nesse sentido, os batusques eram tolerados porque vistos como um inofensivo ‘folclore’” (SILVA, p. 34, 2005).

Por causa desses princípios a magia africana era vista como práticas diabólicas pelo corpo eclesiástico, coisa que já havia ocorrido em repressão à religião indígena. Mas também devemos pensar: já que a Igreja demonizava os cultos religiosos dos negros, por que os donos desses escravos admitiam essas práticas pagãs? A aristocracia e o governo viam uma política por trás dessa tolerância, a partir do momento que estes cultos eram feitos, os aristocratas julgavam que a prática religiosa, além de ser mantida, tornava as rivalidades entre os grupos de escravos provenientes de nações inimigas na África, desta forma, a organização de motins e rebeliões ficaria mais difícil, visto que não seriam criados laços de solidariedade que aproximassem o inimigo comum, neste caso, os escravizadores.

Mesmo tendo sua cultura e religião, a Igreja continuou insistindo para que o negro fosse catequisado segundo seus preceitos religiosos católicos. Mas para que não houvesse a mistura entre negros e brancos, foram criadas irmandades dos “homens de cor”. Impedidos de participar das festas paroquiais dos homens brancos, os negros foram reunidos em irmandades religiosas próprias, sendo separadas segundo a cor da pele e pela condição de escravo. A primeira irmandade caracterizada segundo esses

preceitos foi criada pelos jesuítas em 1586, onde tinha como objetivo atrair os negros através da devoção a santos que tinham pele negra, como por exemplo, São Benedito e Nossa Senhora do Rosário. Essas irmandades reuniam escravos da mesma nação africana, onde muitas vezes, eram exclusivas de homens e mulheres.

Mesmo com a criação das Irmandades de homens de cor, os negros criaram o *calundu* no século XVIII, o termo significa a dança coletiva, músicas e cantos acompanhados por instrumentos de percussão, invocação de espíritos, possessão, adivinhação e cura mágica através da manipulação de ervas ou sacrifícios de animais. Ou seja:

“Os calundus foram, até o século XVIII, a forma urbana de culto africano relativamente organizado, antecedendo às *casas de candomblé* do século XIX e aos atuais *terreiros de candomblé*” (SILVA, pg. 43, 2005).

O Calundu trouxe a religião africana uma ressignificação em seus cultos. A expressão era associada “ao melhor modo de dar graças a Deus” o que tornou revelador um sincretismo ligado a religião cristã. Se notarmos, o negro não modificou apenas o catolicismo, mas introduziu os seus rituais e crenças nas festas e procissões realizadas nos pátios das igrejas, além é claro, nas reuniões das irmandades de cor. Esse sincretismo foi incorporado também dentro dos cultos africanos.

Em 1822, com a independência do Brasil, a Constituição de 1824 garantia a liberdade de culto, desde que o templo religioso não dotasse nenhum símbolo na entrada, a fim de garantir a harmonia na sociedade. Mas nesse caso, a Constituição não queria dar espaço para o negro cultuar seus deuses e sim visava favorecer os estrangeiros que não eram católicos, mas o tiro saiu pela culatra, portanto, a Constituição serviu de fator legal de proteção à religião africana.

O que muitos ainda não sabem é que os quilombos que ficavam localizados em zonas próximas as cidades tinham apoio e auxílio das casas de candomblé. Inclusive, inicialmente, quando um escravo revoltado fugia, antes de ir para o quilombo ele se abrigava nesses templos sagrados do candomblé escapando da perseguição dos capitães-do-mato e da guarda.

Com a abolição dos escravos em 1888, os negros continuaram marginalizados tanto pela cor de sua pele, quanto pela condição social que eles estavam vivendo, já que muitos não viraram empregados assalariados. E como refúgio na sociedade que estavam

vivenciando, uma grande parcela de negros encontrou em sua religião a força para erguer a cabeça e continuar acreditando na liberdade e em sua inserção na coletividade:

“Os terreiros que, como vimos, estavam presentes nas cidades brasileiras desde o período colonial, tornaram-se também núcleos privilegiados de encontro, lazer e solidariedade para negros, mulatos e pobres em geral, que encontraram neles o espaço onde reconstituir suas heranças e experiências sociais, afirmando sua identidade cultural” (SILVA, pg. 56, 2005).

E mesmo tentando resgatar a originalidade da religião, os terreiros já agrupavam a cultura de várias entidades, inclusive de diferentes etnias, que antes, não podiam ser mescladas, pois cada uma tinha sua característica. No processo catequético para conversão dos negros ao catolicismo e também com o contato cultural com as tribos nativas, o culto aos deuses africanos uniu-se aos santos católicos e também a algumas divindades indígenas, daí saiu o que conhecemos hoje como sincretismo religioso e a Umbanda, respectivamente.

Tendo estudado a forma que o negro foi importante para construção da identidade cultural e nacional do Brasil, o grupo Um Quê de Negritude, incorporou não só a religião africana, mas também a resistência do negro para manter sua cultura num período tão turbulento que foi a escravidão. Em 2008, o grupo inspira-se na trajetória que o negro escravo levava para chegar ao Brasil, a peça foi intitulada “Um canto de fé, um sangue guerreiro: os santos do meu navio negreiro”, mostrando a fé que movia o negro mesmo em condições tão precárias.

Os espetáculos mostravam a realidade que o negro vivenciava no período colonial através de danças, batuque e cânticos característicos de um terreiro. Em diferentes momentos deidades africanas do candomblé surgiam mostrando a força da fé do negro escravizado. Os principais deuses do panteão africano eram mostrados ao público, a fim de desmistificar a demonização que os mesmos sofreram pela Igreja. Deuses como: Iemanjá, Oxum, Iansã, Oxalá, Xangô, Exu, entre outros, eram apresentados com uma bela estética e cenário para encantar o público e mexer com o imaginário coletivo social, mostrando a riqueza da cultura religiosa africana. E junto a representação imagética, existe também um narrador contando a história de cada momento da peça teatral, para que o espectador possa compreender a história que está se passando no momento e também para que os leigos saibam a representação das divindades, já que cada Deus possui uma característica própria.



Figura 4: Oxum, Deusa da fertilidade, riqueza e amor.
Sincretismo religioso: Nossa Senhora Aparecida

Nos anos seguintes, o grupo vai promover mais viagens para abranger o conhecimento sobre a inserção da cultura negra no Brasil durante o período colonial. Em visita ao Maranhão, os integrantes terão seu primeiro contato com outra vertente da cultura religiosa africana, na Casa das Minas, os voduns. E para completar o vasto estudo da religião afro, uma das inspirações para a confecção do próximo espetáculo vai ser o etnólogo francês Pierre Verger. Em uma das viagens a Salvador, os integrantes vão à Fundação Pierre Verger e tem uma visão diferente da cultura negra, que é caracterizada pela Umbanda.

8.2.2 – Umbanda: a união das três etnias

A umbanda, diferente do candomblé, tem sua origem em tempos muito recentes, no qual foi criada em meados do século de 1920 e 1930, por kardecistas. Desta forma, antes de estudarmos sobre a história da Umbanda, vamos entender um pouco sobre o kardecismo.

O Kardecismo tem seu estabelecimento no Brasil em meados do século XX. A doutrina é criada por Allan Kardec na França, porém tem pouco sucesso no lugar de origem, mas chegando ao Brasil tem uma repercussão e aceitação positiva, ganhando adeptos em várias localidades do país, em especial, no Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul, principalmente em famílias da classe média, posteriormente, atinge a população em âmbito mais geral. A base doutrinária trás como preceitos a crença num Deus criador, onipotente e onipresente, mas, diferente da tradição judaico-cristã, essa

figura divina está muito distante do homem. Para que haja uma ponte entre o homem e Deus, existem os chamados guias espirituais, que tem como objetivo guiar o indivíduo através de bons caminhos, praticando a caridade, o bem ou o amor ao próximo, para que este, ao cumprir sua missão na terra torne-se um espírito de luz, e não um espírito das trevas. Um dos pontos centrais na crença dessa doutrina é a reencarnação. Em todo contexto, o kardecismo tenta incorporar em sua doutrina o entendimento dos fenômenos sobrenaturais através da aplicação dos métodos e explicações científicas, promovendo um discurso racional e religioso. Num apanhado geral, o kardecismo era praticado por famílias de alto poder aquisitivo, no qual se denominava uma religião cristã, estabelecendo a possessão de espíritos, expondo um discurso racional frente a fenômenos sobrenaturais, que serviu de guia para a construção da umbanda, que sob sua forte influência, desenvolveu-se como uma religião organizada.

A Umbanda vai trazer as origens afro-brasileiras, no que se refere ao culto às entidades africanas, os caboclos (espíritos ameríndios), vai ligar-se ao sincretismo religioso que foi imposto ao negro em sua catequização a religião católica e por fim entidades que foram sendo acrescentadas pela influência do kardecismo.

O primeiro centro de umbanda será criado por um grupo de kardecistas liderado por Zélio de Moraes, em 1920, no Rio de Janeiro, porém foi registrado como centro “espírita” por imposição legal. Segundo Diana Brown, pesquisadora da umbanda neste período, os integrantes do grupo preferiam os espíritos e divindades africanas e indígenas, considerando-os mais competentes do que os espíritos kardecistas, no que se refere a cura, no tratamento de doenças e outros problemas. Mas em contrapartida, alguns rituais feitos na “macumba” eram repugnados pelo grupo, principalmente, o sacrifício de animais, orgias, bebedeiras e até mesmo a presença de espíritos diabólicos, segundo eles, Exus. Notamos, portanto, o destaque no culto às divindades africanas e indígenas. A princípio, os caboclos e pretos-velhos, representando a cultura indígena e aos escravos africanos, respectivamente, tornaram-se o centro na nova religião, aclamando sua missão de unir todas as etnias, classes sociais que formavam o povo brasileiro.

“A umbanda constituiu-se, portanto, como uma forma religiosa intermediária entre os cultos populares já existentes. Por um lado, preservou a concepção kardecista do carma, da evolução espiritual e da comunicação com os espíritos e, por outro, mostrou-se aberta às formas populares de culto africano. Contudo, não sem antes purifica-las, retirando os elementos

considerados muito bárbaros e por isso estigmatizados: o sacrifício de animais, as danças frenéticas, as bebidas alcoólicas, o fumo e a pólvora” (SILVA, pg. 112, 2005).

Atualmente, o panteão da umbanda tem um predomínio maior de entidades, pois possui uma diversidade de três culturas diferentes, são agrupados por linhas ou falanges, aos deuses de origem africana (orixás, exus, erês e pretos velhos), a cultura indígena (os espíritos ameríndios) e por fim espíritos que foram incorporados por serem espíritos evoluídos, segundo o kardecismo (pombagiras, ciganos, marinheiros, zé-pilinha, baianos, etc). Já o candomblé tem um menor número de entidades, pois estão ligados somente a origem africana, neles estão os orixás, os voduns, os erês (espíritos infantis) e esporadicamente caboclos.

Além disso, cada culto tem sua finalidade. No candomblé, os cultos são feitos através de rituais privados e, às vezes, em festas públicas, nas quais os deuses incorporam adeptos, para que estes tenham um vínculo forte, potencializando a energia mítica do indivíduo, também conhecido como *axé*, ao mesmo tempo, protegendo e beneficiando os membros presentes no terreiro. Já na umbanda os espíritos de médiuns e de divindades (desde exus aos orixás) incorporam em adeptos, mas diferente do candomblé, que muitas vezes, prefere manter o ritual privado, na umbanda, os receptores desses espíritos trabalham receitando passe e atendendo ao público.

A umbanda uniu em sua crença e rituais todas as categorias sociais presentes na cultura brasileira, principalmente aquelas marginalizadas pela sociedade. Através de uma nova forma de pensar, de uma nova síntese a predominância onde os valores dominantes eram da classe média, foram quebrados, se abrindo a novas formas populares afro-brasileiras, princípios kardecistas e cultura indígena. Onde no plano “cosmo religioso”, representou a convivência das três raças brasileiras.

Diferentemente de algumas religiões como o catolicismo ou o islamismo, nenhuma religião africana possui um livro sagrado para descrever a história da religião. Desta forma, as histórias dos deuses são como lendas, contadas de pai pra filho, é um mito hereditário. Segundo Vagner da Silva,

“Outras razões que dificultam o relato da história das religiões afro-brasileiras são suas características particulares. Trata-se de religiões cujos princípios e práticas doutrinárias são, em geral, estabelecidos e transmitidos oralmente. Não há nelas livros sagrados (como a Bíblia, por exemplo) que registrem sua doutrina de forma unificada ou sua história. Neste sentido, são religiosas não institucionalizadas” (SILVA, pg. 12, 2005).



Figura 5: Cabocla Jurema, a força da guerreira.

O candomblé se originou no Brasil pela necessidade de reelaboração da identidade social, cultural e religiosa do negro que havia virado escravo e tinha de se adaptar as condições adversas da escravidão, tendo como referência as matrizes religiosas africanas, depositando sua fé na religião para que viessem dias melhores. No caso da umbanda, o segmento foi iniciado por membros da classe média, baseado num modelo já existente de religião (kardecista) para que pudesse integrar legitimamente as contribuições dos grupos que compõe a sociedade nacional. Vagner da Silva batiza a mescla das três etnias de “uma religião à moda brasileira”.

Mas por ser uma religião fortemente ligada a natureza, envolvendo sacrifício animal e também de culto aos espíritos, muitos leigos e ignorantes a respeito do assunto tem uma visão negativa sobre a doutrina. Tanto o candomblé, quanto a umbanda estão em constantes ataques ofensivos, sendo estereotipada de diversas formas, como “magia negra”, práticas diabólicas, “macumba”.

A idealizadora do projeto Um Quê de Negritude, a professora Clélia Ramos e alguns integrantes sofreram muitos preconceitos. Muitos eram chamados de “macumbeiros” e bruxos. Mas mesmo em meio ao preconceito o grupo ganhou uma repercussão e aceitação positiva não só no Estado de Sergipe, como também recebeu uma visibilidade maior na região nordestina. E para que se superassem ainda mais em suas apresentações, as aulas de dança foram intensificadas para chegar o mais semelhante possível das danças e batuques africanos.

8.3 – A dança como expressão corporal da cultura africana

Muitos dizem que o homem expressou seu corpo pela primeira vez na pré-história, onde foram encontradas pinturas rupestres nas cavernas de Lascaux. Tendo em vista que o homem da Idade da Pedra só gravava atividades importantes de seu cotidiano, a dança, era tida com enorme valor na cultura daquele período, pois faziam parte de rituais de cunho religioso, que são básicos para a religião atualmente, inclusive, nas religiões africanas.

A dança é um elemento chave na cultura africana. Seus ritos, crenças e mitos são fortemente ligados à natureza ambiental e corporal. Tanto a umbanda, quanto o candomblé tem características próprias na expressão corporal. Cada deidade, espírito, exus, entre outros, possuem passos destinados ao culto individual. Assim, como a dança, cada Deus cultuado na religião africana possui um elemento natural. Em 2014, o UQN apresentou o espetáculo “Águas: a essência e o equilíbrio de uma fé”, onde tinha como principal elemento a água, no qual o grupo apresentou o papel central desse elemento nas diversas religiões e crenças de todo o mundo, mostrando-a como fonte de vida, representando o nascimento. Além disso, mostrou a importância que esse componente tem nos ritos religiosos da cultura africana, sendo um dos elementos chaves de grande simbolismo. As cerimônias são sempre acompanhadas de instrumentos de percussão, batuques e tambores.

Para a maioria dos povos africanos a dança é um elo forte que serve de conexão entre o mundo terreno e o mundo dos espíritos. Cada dança possui sua peculiaridade para ser expressa, por exemplo, muitos rituais são feitos com os pés descalços, pois segundo esses povos, o contato com a terra promove a ligação do espírito com a natureza e o elemento citado. Já o ritmo que é incorporado a cada música e a cada movimento é considerado um elemento de passagem para o mundo espiritual, onde o iniciado é levado após o transe. Segundo Kelly Cardozo, que escreveu sua monografia sobre danças afro-religiosas:

“As especificidades da dança afro são justamente essa trajetória que ela realiza a partir da tradição oral africana, resguardando elementos do drama ritual (homenagem aos deuses, à natureza, ao líder, ao cotidiano), e como qualquer dança local de qualquer comunidade é representada principalmente pelos movimentos advindos dos rituais (não necessariamente os religiosos, mas sim os culturais), acompanhados por forte influência dos instrumentos e ritmos africanos” (CARDOZO, 2006).

A dança afro-brasileira tem propriedades importantes e marcantes para efetuar cada movimento. Desde a agilidade na execução dos passos a sensualidade, que é algo natural dos povos africanos. A primeira pessoa a levar a técnica de dança afro-brasileira aos teatros foi uma bailarina negra chamada Mercedes Baptista, nos anos de 1940, no Theatro Municipal do Rio de Janeiro, onde dedicou sua vida a fazer movimentos característicos do candomblé, no qual podemos observar elementos como a produção constante de movimentos giratórios com os ombros, as pernas levemente dobradas, fazendo com que o corpo se volte ao chão, à posição vertical ou inclinada, para ondulação e movimento dos quadris e o contato direto com a natureza deixando os pés sempre descalços. Características essas, que o grupo Um Quê de Negritude incorporou aos seus espetáculos.

Durante o governo Vargas, com o projeto que visava a valorização da cultura e identidade nacional, muitas manifestações surgiram mostrando uma mescla de culturas das três etnias que formaram a nação brasileira, dentre elas, a dança mostrou-se um forte elemento dessa miscigenação. A dança afro-brasileira ganhou um novo espaço na sociedade quando foi levada para a cena, muitos negros passaram a estudar a técnica e desenvolvê-la no sentido de reafirmar a cultura afro-brasileira. Nesse contexto, o imaginário popular e folclórico se mesclaram no espaço cênico e perpetuaram artes que hoje são conhecidas e aprimoradas com conceitos da contemporaneidade.

Mas nós sabemos que mesmo ganhando espaço e reconhecimento pela sociedade, ainda existem muitos indivíduos que veem a religião africana como “macumba” e desrespeitam os ritos e crenças que a cultura possui, e na escola não é diferente. Mesmo ganhando repercussão em Sergipe e em vários Estados nordestinos, as discriminações que o UQN sofreu foram grandes. Infelizmente, a intolerância religiosa ainda é muito presente em nossa sociedade, inclusive nas escolas. Segundo Robert Júnior, um dos escritores do livro *Depois, o Atlântico: modos de pensar, crer e narrar na diáspora africana*, a escola é uma forte influenciadora na construção da mentalidade do aluno:

“Muitas vezes, é na sala de aula que crianças ou adolescentes vivenciam os primeiros contatos com expressões de intolerância e discriminação religiosa. Junto aos estereótipos negativos associados aos negros, as práticas religiosas de matriz africana são menosprezadas ou ridicularizadas. [...] Os desafios em torno do enfrentamento da discriminação e da intolerância em relação às religiões afro-brasileiras na escola e na sociedade [...] são complexas e ultrapassam em muito os limites” (JÚNIOR, pg. 205, 2010).

Nesse contexto, podemos notar a importância da escola, para que desmistifique o imaginário que a sociedade construiu a respeito da cultura africana, para os alunos, desenvolvendo projetos ou até mesmo fazendo leituras a respeito da temática. Ainda segundo Robert Júnior, devemos sempre promover um estudo da intolerância religiosa e a perseguição a essas práticas, principalmente de africanos e afrodescendentes, para não caminhar no sentido de alimentar (re)sentimento ou até mesmo a vitimização de um grupo oprimido (JÚNIOR, pg. 218, 2010). Desta forma, os alunos aprenderiam a respeitar o próximo através dos ensinamentos compreendidos por eles nas suas Instituições educacionais.

Para que os discentes envolvidos no projeto Um Quê de Negritude pudessem se apresentar, muito foi estudado a respeito do candomblé e da umbanda, inclusive a dança. Vejamos a seguir alguns Deuses que foram estudados e interpretados nos palcos, suas particularidades e estética.

8.3.1 – A dança dos Orixás

A dança dos orixás mostra a ligação entre o humano e as divindades africanas, estes rituais fazem parte do candomblé e da umbanda, representando as histórias dos deuses e suas características divinas, além disso, mostra como ocorreu o contato com o mundo humano. O panteão dos deuses africanos contém centenas de deidades, mas no Brasil, existem cerca de dez, que são cultuados em diferentes regiões. Como dito anteriormente, cada um possui sua história, o que gera forte influência na representação cênica através da dança de cada um. O professor de sociologia Nelson Lima, aborda em sua dissertação *Dando conta do recado: a dança afro no Rio de Janeiro e suas influências*, as representações cênicas das danças dos orixás:

“A dança afro incorpora a dança dos orixás sem o caráter ritualístico ou litúrgico dos candomblés, adaptada para o palco a partir do terreiro. Nesse processo mudam-se os objetivos: a dança não é mais instrumento para se atingir o transe religioso o que torna os movimentos repetitivos ao som dos atabaques. A coreografia constrói uma grande variedade de movimentos corporais em rápida sequência procurando ocupar todos os espaços do palco” (LIMA, pg. 78, 2005).

Os orixás possuem diversos nomes, desta forma, listaremos aqui como são conhecidos popularmente, buscaremos mostrar as técnicas utilizadas em cada um dos espetáculos do grupo Um Quê de Negritude.

Iansã (Oyá)



Figura 6: Deusa Iansã, espetáculo *O Aiyê: entre o Místico e o Sagrado*.

Iansã é a Deusa das tempestades e dos raios, conhecida também, por ser a senhora dos ventos. Na mitologia africana Iansã é a feminilidade e ao mesmo tempo a mulher guerreira. Nesse caso, o grupo UQN une às características estéticas as cores referentes ao elemento natural que o orixá é ligado. Cada orixá possui uma cor, um dia da semana, uma data comemorativa e símbolos. Iansã tem a cor vermelha por ser símbolo da mulher sensual. Em suas mãos carrega um objeto chamado *eruexim*, um rabo de cavalo ligado a um cabo de ferro ou cobre, mostrando a ligação forte com a natureza, e segundo a crença, também serve para espantar os *eguns* (*almas de pessoas mortas*), na outra um punhal que mostra o lado da mulher guerreira.

No desenvolvimento da dança pelo grupo, durante o espetáculo, esses símbolos nas mãos de Iansã, fazem com que, o movimento dos braços rode como dois ventiladores e um movimento intenso nos quadris, pois esses movimentos espantam os *eguns*. Desta forma, a interpretação feita em palco assume um caráter ritualístico assim como nos cultos, a fim de mostrar como os movimentos são realmente feitos nos terreiros, para que fiquemos próximos e conhecedores da arte que é empregada.

E para que os alunos saibam o movimento de cada orixá, os discentes também contam com o apoio do coreógrafo Adriano Matos, que dá dicas e ensina a cada indivíduo atuante nas peças o que é preciso ser feito em palco. Isso também, tendo como base uma série de pesquisas e observações em cultos e terreiros do candomblé e da umbanda.

Ogum



Figura 7: Deus Ogum, espetáculo *O Aiyê: entre o Místico e o Sagrado*.

O Deus Ogum é um orixá guerreiro, um grande Rei e general de batalha, por isso é representado sempre com um escudo e uma espada, símbolos chave para sua interpretação. Além disso, é responsável pelo armamento de seus soldados que o seguem aonde quer que Ogum vá por isso, na coreografia, o guerreiro é rodeado por outras pessoas, mostrando seus seguidores e súditos. Além disso, a utilização de instrumentos metálicos é fortemente ligada ao Deus, por isso, além da cor azul que prevalece em suas vestimentas, por ser a cor do orixá, também podemos observar elementos de cores prateadas, para representar o metal utilizado na confecção dos armamentos de guerra e também nas atividades do cotidiano. Desta forma, vemos que o grupo além de passar informações sobre a história da deidade, da dança característica em seus rituais, é notório que eles querem que notemos elementos sutis de cada Deus, a fidelidade as histórias são fortemente mostradas, a fim de informar ao leigo o mito por trás daquela figura religiosa.

Além desses elementos citados anteriormente, Ogum é um orixá de grande virilidade e vitalidade, ou seja, sua dança é rápida, forte e muito precisa, ilustrando movimentos circulares, para abrir as matas, amolando facões e também insinuando movimentos de batalhas, por isso sua interpretação é rápida e apressada. E para acompanhar os movimentos são escolhidas seletivamente músicas que falem sobre a história do orixá. Cantores influenciados pela religião africana como: Maria Bethânia, Daniela Mercury, Margareth Menezes, Clara Nunes, entre outros, são complementares nas apresentações.

Oxum (Ewá)



Figura 8: Deusa Oxum, espetáculo *Águas: a essência e o equilíbrio de uma fé*.

Oxum é a Deusa das águas doces, dos rios e cachoeiras. Seu símbolo é um objeto chamado *abebê*, no qual a deidade segura em uma de suas mãos. Abebê é um espelho no qual está sempre se admirando, pois é a Deusa que simboliza a vaidade e a beleza. Sua dança é caracterizada por movimentos leves, para esbanjar a sensualidade do orixá, além disso, mostra também passos calmos e apreciativos.

No que diz respeito ao figurino empregado nos espetáculos do grupo, ainda podemos contar com acessórios utilizados na cultuação a esses orixás, como por exemplo, as chamadas franjas de conta que cobrem os rostos das *yabás* (orixás femininas). Essas franjas servem para manter o mistério da orixá. As roupas são bem produzidas e ornadas com brilho, cores fortes, como as cores vívidas da cultura africana, e com detalhes nos objetos. E ainda podemos notar a construção do cenário baseado no elemento referente a cada orixá.

A dança de Oxum é também delicada, suas mãos fazem os principais movimentos. A mão é estendida e tem sua palma voltada para o rosto do intérprete representando o espelho. Os movimentos de ondulação com as mãos também são marcantes, pois representa o balanço dos rios e lagos, como se o orixá estivesse se banhando nessas águas enquanto executa a dança, trazendo ao palco a feminilidade, o encanto e a leveza da mulher ao dançar. Além disso, a estética de Oxum é sempre ligada a beleza, por isso a interpretação dela sempre tem como característica arrumar os cabelos e adornar-se com joias remetendo a personalidade da orixá.

8.3.2 – A dança dos espíritos

A dança umbandista tem características similares ao candomblé, porém com entidades implementares, unindo as três culturas das diferentes etnias brasileiras, mas diferente do candomblé, a dança umbandista consolida-se com movimentos ligados ao fenômeno mediúnico.

A comunicação corporal que ocorre na dança permite que o médium entre em estado de transe, onde o lado espiritual apodera-se do corpo humano. Ao longo do transe, os espíritos e entidades que se manifestam nos corpos dos médiuns executam gestos e movimentos e apontam arquétipos e símbolos da entidade que está presente em seu corpo naquele momento. Os movimentos são circulares ou em forma de cruz, onde a entidade indica seu símbolo, por exemplo, movimentos com as mãos representando as flechas, indica que é o Deus Oxóssi, que tem como símbolo o arco e flecha. Mas apesar de ser uma religião repleta de Deuses e entidades, podemos considerá-la também, como uma religião monoteísta, pois apesar da adoração a diversos deuses existe a presença do orixá supremo conhecido em sua religião como Olorum ou Obatalá.

Semelhante ao candomblé a disposição das pessoas dentro do ambiente de cultuação, nos rituais da umbanda tem suas danças promovidas e meio a um círculo de pessoas, onde os indivíduos giram em sentido anti-horário, pois segundo a crença, os participantes repensariam a ideia de volta aos princípios, no qual teria uma forma de aproximação com a sua ancestralidade. Além disso, por ter elementos da religião católica, kardecista e do candomblé possui uma gama de características das diferentes religiões.

Portanto, notamos que a dança umbandista integra, segundo suas crenças, diferentes aspectos: sociais, espirituais e cósmicos. Por isso, são utilizados movimentos que expressam suas tradições e o contato com o mundo espiritual através da alteração da consciência. E para conhecermos um pouco mais sobre a religião umbandista, vista pelas encenações do grupo Um Quê de Negritude, vejamos duas entidades abordadas nas peças que fazem parte dessa religião.

Marinheiros



Figura 9: Marinheiros, espetáculo *Águas: a essência e o equilíbrio de uma fé*.

Os marinheiros são figuras muito conhecidas na umbanda. Como explicado anteriormente, a umbanda, além de ter os orixás que compõe o candomblé, possui espíritos ancestrais, que segundo suas crenças, são espíritos evoluídos com grande influência no mundo terreno, essas figuras religiosas são baseadas na mescla do catolicismo, o kardecismo e o candomblé. Filhos da Deusa das águas salgadas, Iemanjá, os marinheiros tem como característica principal em sua dança o balanço constante, dando impressão de estar sempre ébrio, mas na realidade, ele está apenas mareado e fazendo os movimentos do balanço do mar. Em sua interpretação, o artista percorre todo o palco como se estivesse caindo para os lados e lutando para manter o equilíbrio. Se observarmos na figura acima, vemos a cor azul prevalecendo o cenário, mostrando a ligação do marujo com o mar, e marinheiros ao redor do capitão, exibindo a importância de todos no culto. Vimos que o grupo se atentou bastante em como mostrar a entidade através dos elementos e símbolos que são utilizados no culto a essa figura.

O espetáculo visto na imagem ocorreu no ano de 2014, onde o grupo já estava mais consolidado e com o patrocínio de outros órgãos como a Universidade Tiradentes. Por isso, a estética e os ornamentos estão mais aprimorados para passar ao público a beleza dos cultos. Os próprios alunos participantes, atores, atrizes, produtores, roteiristas, entre outros, fazem a estética do ambiente com meses de antecedência. Já as vestimentas são, muitas vezes, pelas mãos dos alunos, já que algumas são costureiras. Desta forma, podemos notar a importância da participação e apoio da família com o envolvimento dos filhos para com o projeto Um Quê de Negritude.

Maria Padilha e Zé Pilintra



Figura 10: Maria Padilha e Zé Pilintra, espetáculo *10 anos do UQN*

A Umbanda possui espíritos cultuados que já viveram na terra e viraram espíritos evoluídos, por isso são cultuados. Nesse caso, Zé Pilintra e Maria Padilha fazem parte dessa categoria de entidades. Padilha é a protetora das prostitutas, mulher que tem traços marcantes, por ser vaidosa. Esbanja as cores vermelho e preto, é importante no culto, pois está ligada a conquista. Muitas mulheres se consultam com o espírito de Maria Padilha a fim de descobrirem os segredos para conquistar os homens. No espetáculo do UQN, a intérprete esbanjava a alegria que a entidade passa sua sensualidade e seus passos marcantes. Suas vestimentas são sempre trazidas com vestidos longos, porém com um decote na altura das pernas, trazendo a feminilidade da figura. Vimos, portanto, a interpretação que a atriz desenvolveu, sempre fiel à descrição do personagem no culto.

Zé Pilintra é o conhecido malandro, e também chamado de preto-velho. Saiu da Bahia, e é visto como um exu. Segundo a crença religiosa, o espírito é um homem brincalhão e paquerador. Por isso, na interpretação, o ator faz passos rápidos e agitados na dança, além disso, está constantemente elogiando e apreciando a companheira de palco Maria Padilha. Seu figurino está sempre ligado ao vermelho, representando a luxúria do personagem e ao branco, a parte neutra, por ser uma entidade, também, ligada à caridade.

Assim, notamos a divergência e abrangência entre uma religião e outra. Além disso, observamos a interpretação e estudo que o grupo teve de fazer a fim de desmistificar o imaginário dos espectadores durante o espetáculo.

Jurema



Figura 11: Jurema, espetáculo *10 anos do UQN*

A cabocla Jurema é uma entidade ancestral ameríndia. É filha de um cacique Tupinambá. Jurema é a rainha das matas e é uma forte entidade de luz. É importante em seu culto, pois emana luz e energias positivas aos participantes de seu culto. No espetáculo podemos notar a bela estética trazida ao palco, por exemplo, as cores vivas caracterizadas pela cultura nativa brasileira. A representação de pedras preciosas, penas e ornamentos utilizados na vestimenta são expressivos e detalhados trazendo a tona os nativos durante o período colonial. Segundo a crença, Jurema era protetora das matas e mantinha os exploradores portugueses longe das florestas. Na imagem acima também podemos notar as pinturas no rosto da atriz fieis a dos índios brasileiros.

Além de treinar a coreografia, o elenco deve também ter aulas de dramaturgia para interpretar o personagem, podemos observar na imagem o semblante guerreiro que a atriz está interpretando. O cenário é construído com base na cultura nativa, no qual os dançarinos ao fundo estão caracterizados com vestimentas indígenas. Todo o tempo à dança parece uma caçada, os movimentos são marcantes e a música é frenética, mostrando a energia e força da guerreira cabocla.

Desta forma, podemos observar durante os espetáculos da religião umbandista e candomblecista que há um estudo aprofundado sobre ambas as características, no qual os participantes do grupo devem interpretar para que possam passar uma mensagem sem discriminação ou intolerância religiosa para o público. Portanto, notamos o papel importante que o projeto passou a desenvolver para os alunos e os espectadores.

8.4 – Ayeye: uma década de africanidade na educação sergipana

Em 2016, o grupo Um Quê de Negritude completou 10 anos de sua existência e em comemoração aos seus feitos ao longo do projeto, o mesmo reuniu diversos aspectos que acumulou durante os anos, trazendo elementos já conhecidos pelo público e novas informações acerca da cultura africana através do patrimônio imaterial, como, por exemplo, o frevo, maracatu, capoeira, o boi caprichoso, boi garantido, o maculelê e o samba, além de, também trazer, elementos da cultura indígena.

Nesse ano o projeto já contava com uma repercussão ainda maior. Várias homenagens foram prestadas ao grupo pelo seu desempenho e pela relação que o mesmo trata com a religião africana, nomes como o do secretário de Estado da educação de Sergipe, o cantor baiano Saulo, entre outras denominações, prestaram solidariedade e agradecimentos com relação ao desempenho que o UQN tem mostrado para sociedade. E com a repercussão, muitos alunos se envolveram no projeto. E no ano de 2016, o projeto já contava com cerca de 120 alunos trabalhando em atuação, produção, roteiro, iluminação, estética, organização e sonoplastia.



Figura 12: Participantes envolvidos no Um Quê de Negritude, espetáculo *10 anos do UQN*.

Desde sua criação, os espetáculos são apresentados na semana da consciência negra, retomando o desejo de mostrar para a sociedade a importância de discutir o espaço que a cultura africana possui no Brasil. E através de práticas educacionais como essa, que envolve a manifestação cultural, forma lúdica e criativa, através da dança, música e teatro, os alunos buscam ainda mais se envolver com projetos como esse, sempre mostrando iniciativa e interesse. Desta forma, segundo a própria professora Clélia Ramos, o Um Quê de Negritude representa um ganho para a educação e para toda sociedade sergipana.

9. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Através do estudo realizado na presente monografia, podemos concluir a importância dos projetos educacionais desenvolvidos nas escolas, a fim de incentivar os alunos aos estudos através das artes cênicas, por exemplo. Com a implementação da Lei de nº 10.639/ 03, o estudo da cultura africana busca mostrar que a construção da identidade nacional também foi estabelecida pelos seus costumes, palavras, crenças, ritos, entre outros.

Vimos como o teatro negro iniciou no Brasil, no qual foi impulsionado pela discriminação que o negro sofria através da cultura do homem branco na primeira metade do século XX, pelo seu ideal de branqueamento presente fortemente na sociedade. Mesmo com o período pós-abolicionista, o negro não tinha espaço naquele contexto social, e assim, vivia marginalizado pela sociedade, onde não tinha emprego, principalmente aqueles de alto cargo. E para encontrar um lugar na coletividade que tanto o discriminava, o negro teve de lutar por isso, e enxergou nas artes cênicas o seu potencial a ser mostrado. A sua inserção na sociedade se deu, então, através da sua ingressão no Teatro Experimental do Negro, por exemplo, dentre outros movimentos negros que surgiram na época, o TEN foi um deles, no qual ganhou grande expressão nas artes cênicas e em movimentos político-sociais. Através do TEN, o negro tinha aulas de atuação e aulas de leitura e aprendizagem, por isso, muitos foram os interessados em participar da empreitada. Com o passar dos anos, o TEN foi reconhecido pelo seu trabalho e pela sua cultura afro-brasileira, porém com o estopim da ditadura militar o grupo ruiu.

No fim da década de 1960, o teatro negro de cunho político e social chega a Sergipe através do dramaturgo Severo D'Acelino, que busca mostrar ao povo sergipano a cultura afro-brasileira e que o negro também é capaz de fazer o que o branco faz, lembrando que o TEN foi idealizado pelo fato de Abdias Nascimento ter visto um homem pintado de preto protagonizando a história de um Imperador negro. Desta forma, a história do teatro negro começa em Sergipe ainda no século XX, porém muitas pessoas desconhecem a história. Pouco era falado a respeito de espetáculos de homens negros, pois muitos não se interessavam ou discriminavam o movimento. Era extremamente raro encontrar jornais noticiando a agenda das peças que iriam a público. Assim, o primeiro grupo de teatro negro sergipano chamado GRFACACA, não durou

muito tempo e também chegou ao fim. Mas em 2006, surgiria um teatro negro não mais voltado para o cunho político, mas sim viria trazer as religiões africanas à tona, mostrando a riqueza cultural afro-brasileira.

Eis que surge o grupo Um Quê de Negritude mostrando à importância de se abordar a cultura africana para os alunos e para sociedade, a fim de desmistificar o imaginário social e mostrar a riqueza que a cultura afro-religiosa possui. Pautando-se nas maiores vertentes religiosas africanas do país, a umbanda e o candomblé, o UQN, procura mostrar aos espectadores a diversidade de culturas que o Brasil possui e o quanto esses movimentos são discriminados pelo fato de fazerem parte de uma cultura negra. Desta forma, podemos ver nesta monografia algumas cenas dos espetáculos realizados ao longo dos 10 anos do projeto, as técnicas utilizadas na aplicação da dança nos espetáculos, a importância que o ensino das artes cênicas possui dentro de uma Instituição educacional, um estudo básico sobre as religiões abordadas nas peças produzidas, os cenários bem construídos pautados na simbologia da cultura afro-religiosa, entre outros objetos de estudo vistos nessa pesquisa.

Portanto, podemos concluir que este projeto tem como objetivo preencher as lacunas de pesquisas relacionadas ao negro, no que se refere a sua participação nas artes cênicas, exibindo também movimentos da cultura afro-brasileira presentes na identidade nacional cultural do Brasil, através do teatro social, político e religioso afro-brasileiro.

REFERÊNCIAS

- **Bibliográficas:**

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Marcas da Violência: vozes insurgentes no teatro negro brasileiro. In: **Revista Brasileira de Estudos da Presença**. Minas Gerais: UFMG, 2012.

AUGEL, Moema Parente. A fala identitária: Teatro afro-brasileiro hoje. In: **Revista Afro-Ásia**. Bahia: UFBA: 2000 pp. 291-323.

BERTHOLD, Margot. **História Mundial do Teatro**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

BRITO, Deogenes Duarte de. **Casa se cultura Afro Sergipana: uma contribuição ao movimento negro em Sergipe (1968-1998)**. São Cristóvão/ SE: 2000 (monografia).

BURKE, Peter. **O que é história cultural?**. Rio de Janeiro: Editora Zahar, 2004.

BURKE, Peter. **Variedades de história cultural**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 2006.

CARDOZO, Kelly. **A Dança Afro: O que é e Como se Faz!**. Minas Gerais: Universidade Católica de Minas Gerais, 2006.

D'ACELINO, Severo. **Mariow - O terreiro de Ba'Emiliana**. Sergipe: Editora MemoriAfro, 2008.

DOUXAMI, Christine. Teatro negro: A realidade de um sonho sem sono. In: **Revista Afro-Ásia**. Bahia: UFBA: 2001 pp. 313-3 63.

FARO, Antônio José. **Pequena história da dança**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2004.

FILHO, João Cardoso Palma. Cultura, Educação e Arte. In: (org.) SEKEFF, Maria de Lourdes. **Arte e cultura: estudos interdisciplinares**. São Paulo: Annablume, 2001.

FLORES, Moacyr. **O negro na dramaturgia brasileira (1838-1888)**. Rio Grande do Sul: EDIPUCRS, 1995.

LIMA, Evani Tavares. Teatro negro, existência por resistência: problemáticas de um teatro brasileiro. In: **Revista Repertório: Teatro & Dança**. Salvador: UFBA, 2011.

LIMA, Mariangela Alves de. O teatro do negro no Brasil e nos Estados Unidos. In: **Revista USP**. São Paulo: USP, 1995-1996.

LIMA, Nelson. **Dando conta do recado: a dança afro no Rio de Janeiro e suas influências**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.

MACHADO, Irley... [et al]. **Teatro: ensino, teoria e prática**. Uberlândia: EDUFU, 2004.

MENDES, Miriam Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro (entre 1838 e 1888)**. Coleção Ensaio 84. São Paulo: Editora Ática, 1982.

MENDES, Miriam Garcia. **O Negro e o teatro brasileiro (entre 1889 e 1982)**. São Paulo; Rio de Janeiro: HUCITEC – IBAC – Fundação Cultural Palmares, 1993.

MOURA, Christian Fernando dos Santos. **O Teatro Experimental do Negro – estudo da personagem negra em duas peças encenadas (1947-1951)**. São Paulo: 2008 (monografia).

NASCIMENTO, Abdias do. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: s/ ed, 1961.

NASCIMENTO, Abdias do. Teatro Experimental do Negro: Trajetória e reflexões. In: **Revista Estudos Avançados**. São Paulo: USP: 2004 pp.209-224.

PALLARES-BURKE, Maria Lúcia Garcia (org). **As muitas faces da história: nove entrevistas**. São Paulo: Editora UNESP, 2000, pp. 185-231.

PEREIRA, Edimilson de Almeida; JÚNIOR, Robert Daibert (orgs.). **Depois, o Atlântico: modos de pensar, crer e narrar na diáspora africana**. Minas Gerais: Editora UFJF, 2010.

PINSKY, Carla Bassanezi (org.). **Fontes Históricas**. São Paulo: Editora Contexto, 2006.

PRADO, Décio de Almeida. **A História concisa do teatro brasileiro**. São Paulo: EDUSP, 1999.

ROSSI, Luiz Gustavo Freitas. *Epiderme em cena: raça, nação e teatro negro no Brasil*. In: **Caderno Pagu**. São Paulo: 2007.

SANTOS, Adriana Patricia dos. **Atores negros e atrizes negras: das companhias ao teatro de grupo**. Santa Catarina: 2011 (monografia).

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira**. São Paulo: Selo negro, 2005.

SOARES, Camila Paula Lopes. **Teatro negro como arte política: uma (re) interpretação da problemática racial na montagem do espetáculo pentes**. Brasília: 2013 (monografia).

SOARES, Sandy de Oliveira. **Migalhas de uma história: acervo do teatro sergipano**. Sergipe: UFS, s/d (monografia).

VIEIRA, Nildes Costa Ribeiro. **Cabaré da RRRRaça: Um espetáculo panfletário, didático e interativo**. Bahia: UFBA, 2009 (tese pós-graduação).

- **Eletrônicas:**

Conhecendo o Projeto "Um Quê De Negritude". Disponível em: <http://umquedenegritude.wixsite.com/website/home>. Último acesso dia: 24 de agosto de 2017.

Danças africanas. Disponível em: <https://www.todamateria.com.br/dancas-africanas/>. Último acesso dia: 07 de setembro de 2017.

Lei 10.639/03 e o ensino da história e cultura afro-brasileira e africana. Disponível em: <http://educador.brasilecola.uol.com.br/estrategias-ensino/lei-10639-03-ensino-historia-cultura-afro-brasileira-africana.htm>. Último acesso dia: 05 de agosto de 2017.

Um Quê de Negritude. Disponível em: <http://victorribeirofotos.blogspot.com.br/>. Último acesso dia 24 de agosto de 2017.

"Um Quê de Negritude" comemora 10 anos de existência. Disponível em: <http://seed.se.gov.br/noticia.asp?cdnoticia=11299>. Último acesso dia 10 de setembro de 2017.

- **Entrevistas:**

D'ACELINO, Severo. Comunicação pessoal a respeito do **Grupo Regional de Folclore e Artes Cênicas Amadoristas "Castro Alves" - GRFACACA**. Entrevista concedida em março de 2016.

RAMOS, Clélia Ferreira. Comunicação pessoal a respeito do **Um Quê de Negritude – UQN**. Entrevista concedida em junho de 2017.

- **Iconografia:**

GRFACACA – Severo D'Acelino. Severo D'Acelino no conselho estadual de cultura de Sergipe. Disponível em: <http://ajagun.blogspot.com.br/2008/06/conselho-estadual-de-cultura-de-sergipe.html>. Último acesso dia 11 de setembro de 2017.

Teatro Experimental do Negro - TEN. In: NASCIMENTO, Abdias do. Teatro experimental do negro: trajetória e reflexões. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-40142004000100019. Último acesso dia 11 de setembro de 2017.

Um Quê de Negritude – UQN. Melhores momentos. Disponível em: <http://umquedenegritude.wixsite.com/website/photos>. Último acesso dia 11 de setembro de 2017.